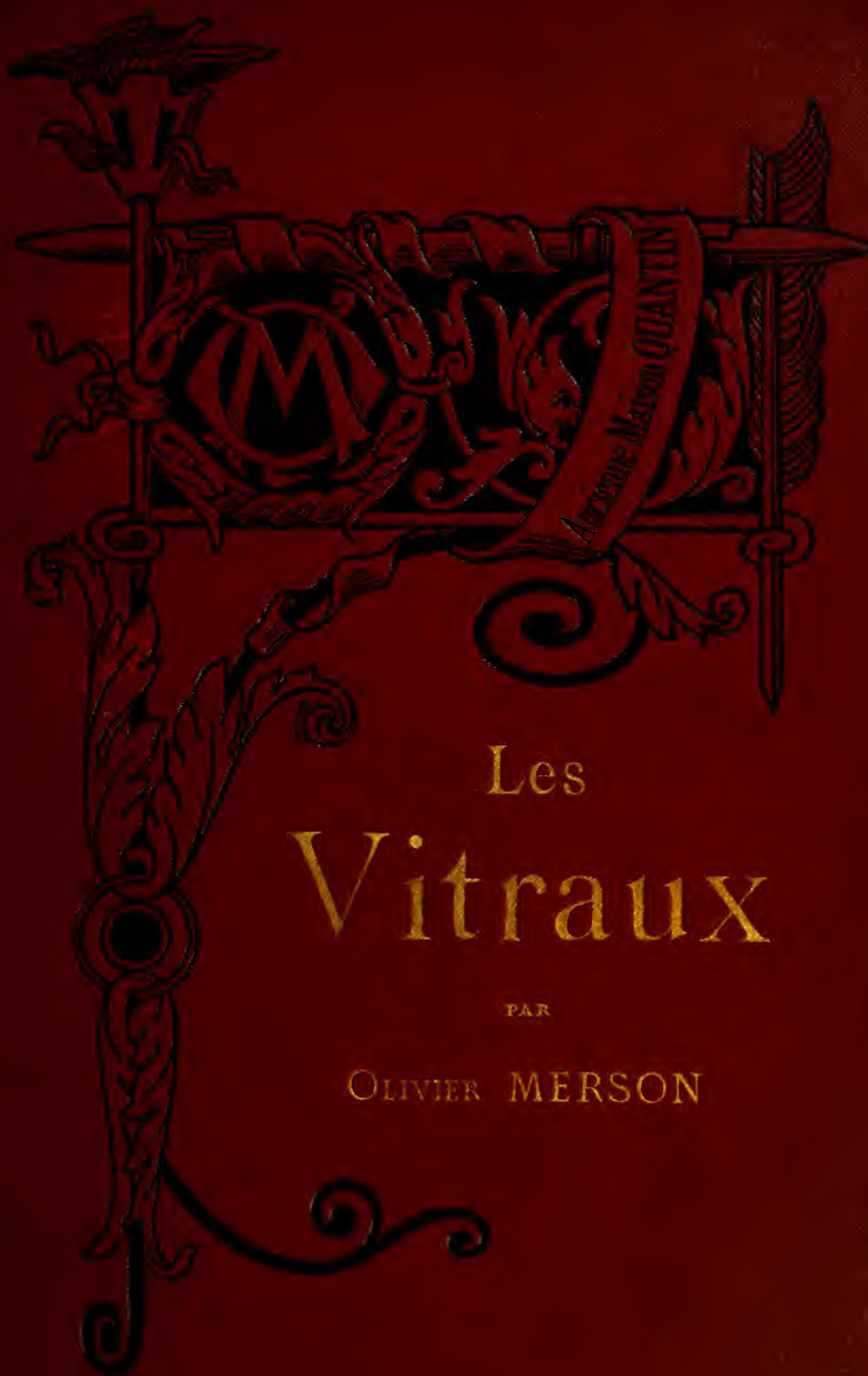

Ancienne Maison QUANTIN
Les
Vitraux
PAR
Olivier MERSON



BIBLIOTHÈQUE DE L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS
PUBLIÉE SOUS LA
DIRECTION DE M. JULES COMTE

LES
VITRAUX

PAR

OLIVIER MERSON



PARIS
ANCIENNE MAISON QUANTIN
LIBRAIRIES-IMPRIMERIES RÉUNIES
MAY & MOTTEROZ, DIRECTEURS
7, rue Saint-Benoît

BIBLIOTHÈQUE DE L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS

LES VITRAUX

PAR

Olivier MERSON

PARIS
ANCIENNE MAISON QUANTIN
Librairies-Imprimeries réunies

COLLECTION PLACÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

COURONNÉE PAR L'ACADÉMIE FRANÇAISE

(Prix Montyon)

ET

PAR L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

(Prix Bordin)

Cet ouvrage a été déposé au Ministère de l'Intérieur
en avril 1895.

A LUC-OLIVIER MERSON

Un autre t'adresserait peut-être un long discours à cette place. Il userait de son droit apparemment. Mais peut-être, aussi, les brèves dédicaces sont-elles les meilleures. J'inscris donc simplement, sans commentaires, sans phrases, ton nom à la première page de ce volume; cela en souvenir de nos fréquentes causeries sur la Peinture et les choses qui font aimer cet art divin, et, à la fois, pour affirmer encore la tendre, l'irréductible affection que je te porte, mon cher fils.

OLIVIER MERSON.

Octobre 1894.

AU LECTEUR

Le livre que précèdent ces lignes vient après d'autres dont l'objet est le même. Il s'en rapproche dans l'ordre historique, nécessairement ; sans doute, aussi, en ses endroits descriptifs. Il en diffère souvent quant au choix des préférences, quant à ses conclusions. Sous ce rapport, l'auteur paraîtra, en quelque sorte, avoir oublié ce qu'il a pu lire avant d'aborder sa tâche et au cours de son travail.

Au vrai, il a entendu faire surtout une manière de guide à travers tant de monuments qui subsistent, plus ou moins intacts, bien ou mal réparés, de la peinture sur verre aux différentes époques.

Cependant, il dépasse rarement les frontières de notre pays. A son idée, l'art du vitrail n'est pas, peut-être, un art national, originairement français, quoi qu'on dise. Non plus la gloire de la Renaissance, en ce siècle, du décor translucide, ne saurait à titre légitime nous appartenir. Mais nulle part les beaux modèles n'étant à beaucoup près en aussi grand nombre que chez nous ; d'un autre côté, s'ils n'ont point sonné le réveil du vrai vitrail, nos verriers étant allés fort au delà de ceux qui les ont devancés, il a semblé à l'auteur que son étude serait, dans sa forme restreinte, assez complète, au point de vue esthétique, pour qu'il ne fût pas besoin de rechercher beaucoup d'arguments et d'exemples cosmopolites.

Ce livre n'est pas davantage un manuel. Il n'enseigne ni procédés, ni formules ; il ne dévoile aucun secret empirique. A peine un mot du métier à l'occasion, si la démonstration le rend nécessaire. Des ouvrages spéciaux existent à l'usage des personnes désireuses de s'instruire sur la manipulation des couleurs vitrifiables, sur la coupe, la cuisson, l'assemblage des verres, sur les progrès à poursuivre, les malfaçons à éviter et à craindre. On les consultera utilement. Les leçons n'y manquent pas, leçons lumineuses, très sûres, données par des praticiens dignes de toute créance.

Donc, ici, peu de technique, peu de causes matérielles. Plutôt leurs effets, les résultats qui ont suivi : goût, soin, savoir, entente décorative, respect et marche de l'art. Plutôt des indications nouvelles, parfois, des remarques inédites, propres à fortifier ou à rectifier, chez le lecteur, ce qu'il aura appris ailleurs, réunies à des renseignements publiés déjà, mais épars, mais égarés, sinon tombés en un total oubli. Plutôt, aussi, de ces éclaircissements qui mettent de l'ordre dans la curiosité, de ces comparaisons qui font saisir les différences de milieux et de temps, et classent avec une exactitude au moins approximative, en tout cas sans équivoque, les choses à leur place.

Tel notre programme. Il ouvre plus d'une perspective intéressante. S'il a été honorablement rempli, c'est à d'autres à le dire. Tout au plus l'auteur peut-il affirmer que, pour en tenir les promesses, pour en dégager des vérités, il n'a point mesuré son application ni ralenti son zèle.

LES VITRAUX

CHAPITRE PREMIER

LES ORIGINES.

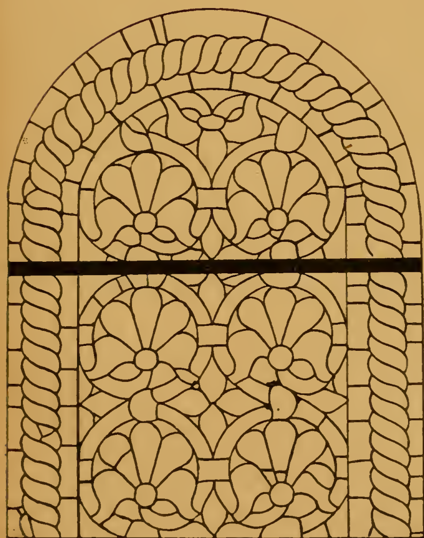


Fig. 1. — VITRAIL INCOLORE D'OBAZINE. (XIIe SIÈCLE).

Dans un de ses écrits, *Principes de l'Architecture,* Félibien explique en peu de paroles l'origine de l'application des verres colorés à la clôture des fenêtres. « Or, comme l'on faisoit dans les fourneaux du verre de plusieurs couleurs, on s'avisa d'en prendre quelques morceaux pour mettre aux fenêtres, les arrangeant par

compartiments comme de la mosaïque. Ce qui fut l'origine de la peinture que l'on a fait ensuite sur les vitres, car voyant que cela faisoit un assez bel effet l'on ne se contenta pas de cet assemblage de diverses pièces colorées et l'on voulut représenter toutes sortes de figures et des histoires entières. »

Les choses ont dû se passer ainsi, en effet.

Néanmoins, la distance où nous sommes de ces temps obscurs et silencieux oblige à rester en plus d'un point sur le terrain des suppositions prudentes. L'époque à laquelle remonte le premier emploi des vitres colorées est incertaine. Seulement, l'étude et la réflexion font saisir des indices auxquels on peut s'arrêter. Sans dissiper l'ombre attachée à une question qui dérobe son secret, ils permettent de dégager des probabilités acceptables. Par exemple, il est aisé de conclure que si les plus anciens vitraux parvenus jusqu à nous ne remontent pas au delà du XIIe siècle, il y avait longtemps que ce mode de clôture était connu et mis en usage. Cela ressort de l'examen même de ces débris vénérables. La nette précision du procédé annonce une époque affranchie déjà de l'hésitation des débuts. En d'autres termes, la peinture vitrifiée n'est point arrivée dès son premier effort à une fabrication parfaite par plus d'un côté. Un art aussi complexe ne s'improvise pas tout d'une pièce.

Il est vrai, une petite ville du Hanovre, Hildesheim, posséderait, dit-on, des vitraux qu'un nommé Bruno aurait exécutés de 1029 à 1039, et l'abbaye de Tegernsée, en Bavière, non seulement cinq fenêtres peintes de 1068 à 1091 par le moine Wernher, mais aussi des

verrières fondées en 999 par un certain comte Arnold. Souvent on se trompe sur l'ancienneté des vitraux allemands; les verriers d'outre-Rhin ont persévéré dans l'archaïsme plus obstinément que les autres. On ne décidera rien, ici, en ce qui concerne les vitres de Tégernsée et de Hildesheim. Nous donnons simplement le renseignement pour ce qu'il vaut, tel que Gessert le fournit en son *Histoire de la peinture sur verre.*

D'autre part, à une séance des Sociétés savantes, à la Sorbonne, session de 1891, on a entretenu l'assemblée d'un vitrail de la cathédrale de Chartres, désigné ainsi : « Notre-Dame de la belle verrière ». Le compartiment principal de ce vitrail daterait du XIe siècle; ce serait celui qu'une charte de 1131 signale comme célèbre à cette époque. L'incendie de 1120, qui détruisit tout, l'aurait épargné; celui aussi de 1194, qui laissa subsister partie de la façade et les clochers. Voilà bien des hypothèses. Sans le moindre doute, le compartiment où la Vierge est représentée avec son fils, couronnée, assise de face sur un trône, a une origine plus reculée que les autres panneaux de la même verrière; mais il n'est point antérieur au vitrail de Vendôme dont il sera parlé plus loin, avec lequel il a des analogies, également encastré dans des parties plus récentes, et exécuté en 1180.

Cependant, à défaut de preuves matérielles, voici un argument d'une autorité incontestable. Opposés aux tendances de l'école de Cluny, elle, favorable au développement des arts, les cisterciens demeuraient fidèles aux doctrines de leur fondateur sur l'emploi des peintures; saint Bernard, qui ne les proscrivait pas, peut-

être, pour la foule, les interdisait dans ses maisons conventuelles, et le chapitre général de l'ordre, en 1134, arrêta le caractère des vitres : « Elles doivent être blanches, sans croix, sans couleurs. » L'usage de les colorer, de les orner est donc bien répandu, si, dans un acte solennel, des moines réglementent l'obligation de l'exclure de chez eux.

Faits également authentiques, Desiderius, abbé de Mont-Cassin, ordonne de peindre de couleurs diverses, en 1058, les fenêtres de la salle capitulaire du célèbre couvent, en 1066, celles de la chapelle, au nombre de vingt-neuf, et, au siècle suivant, Léon d'Ostie réunit, sur la fabrication de toutes ces verrières, les éclaircissements les plus circonstanciés d'après lesquels les procédés techniques de ce temps-là différaient peu de ceux employés depuis [1]. Et Théophile, moine probablement allemand, contemporain de Desiderius, sinon son aîné, confirme l'ancienneté des fenêtres peintes.

Le temps où vécut Théophile est l'objet d'opinions diverses qui flottent entre le XIIe et le Xe siècle. C'est un point sur lequel de Lasteyrie, Viollet-le-Duc, Labarte, Hendrie, Rapse, Morelli, Émeric David, de Montabert, Batissier, sont loin d'être d'accord, et Lessing, avec les autres éditeurs de la bibliothèque de Wolfenbuttel, affirme sur la forme des lettres de l'exemplaire de *Diversarum artium shedula* possédé par cette bibliothèque que c'est au Xe, au plus tard au XIe siècle, que Théophile composa son ouvrage. « Les plus habiles connaisseurs ont tous pensé de même »,

1. *Cro. Cassinensis.*

dit Rapse[1]. « Il n'existe à ce sujet aucun sujet de doute », assure Émeric David[2]. D'ailleurs, çeci défie tout débat, quel que soit le moment où il fut écrit, par les observations minutieuses et formelles qu'il contient, par les avis qu'on y trouve, tous marqués au coin d'une exacte expérience de traditions acquises, par l'ordre et la chaîne des préceptes, le traité de Théophile démontre comme le décor translucide était depuis longtemps, alors, honoré et cultivé. D'un autre praticien nommé Éraclius, — celui-là, certainement, écrivait à la fin du xe siècle ou au commencement du suivant, — on a un traité de la peinture sur verre, *Quomodo pingere debes in vitro*, publié dans *A critical Essay on oil painting*, moins détaillé que celui de Théophile, mais très affirmatif également dans ses préceptes, dans ses conseils.

Et comme témoignages confirmatifs :

Sous Girard, abbé de Saint-Aubin d'Angers de 1080 à 1107, l'abbaye donne une maison et un arpent de vigne en fief viager au peintre Foulques, à la condition de faire les peintures du monastère, ainsi que les vitraux[3]; — la cathédrale du Mans est garnie de vitres colorées par Hoël, sur le siège épiscopal de 1081 à 1097[4]; — Geoffroy de Champ Alleman, évêque d'Auxerre de 1052 à 1073, sa cathédrale rebâtie, après l'avoir enrichie de verrières et de vases précieux, confère gratuitement des prébendes à de savants et habiles

1. *A critical Essay on oil painting.*
2. *Histoire de la peinture.*
3. Bibl. de l'École des chartes, 2e sér., t. III.
4. *Acta Pontificum cenomanensium,* ms. du XIIIe siècle. Bibliot. du Mans.

artistes, à un orfèvre, à un peintre, à un verrier, afin de les attacher à son église ; — Roger et Herbert, religieux de Saint-Rémi de Reims, renommés pour leur talent, exécutent, de 1060 à 1070, des vitraux destinés à l'abbaye de Saint-Hubert en Ardennes, sur lesquels étaient des griffons, avec fond de rinceaux et d'entre-lacs, commandés par « Adeladis comitissa Areleonis » ; — et Richer, autre religieux de Saint-Rémi, écrit vers 995 une relation de choses contemporaines où, à propos d'Adalbéron, archevêque de Reims en 969, il parle des travaux de ce prélat dans sa cathédrale : « Il orna l'édifice de vitraux représentant divers sujets historiques[1]. »

Du reste, le chroniqueur du monastère de Saint-Bénigne, à Dijon, — il écrivait en 1052, — assure qu'il existait encore de son temps, dans l'église du couvent, « un très ancien vitrail » sur lequel était représenté le martyre de sainte Paschasie ; il provenait de la vieille chapelle, « monument antique et élégant » fondé par Charlemagne, restauré sous Louis le Débonnaire[2]. Or, la figuration d'un martyre implique naturellement l'idée de plusieurs personnages groupés dans une action. Mais il est présumable que ce vitrail datait de la restauration de l'édifice et ne remontait point au règne du grand empereur; on dira tout à l'heure les causes de cette réserve, et il suffit de savoir que dans la première moitié du IXe siècle on ne se contentait pas toujours, sur les vitres, de figures isolées, de simples ornements, encore moins de combinaisons à la manière des mosaïques, à quoi on s'était borné d'abord.

1. Richer, *Monumenta Germaniæ*, lib. III.
2. *Cro. S. Benig.*, t. II.

Une charte de Charles le Chauve, publiée par Martène et Ursin Durand, savants bénédictins, dans leur *Thesaurus novus anecdotorum*, datée de la vingt-quatrième année du règne de ce prince (863), accorde aux verriers Ragenulf et Baldéric des manses de jouissance commune avec l'abbaye de Saint-Amand-en-Pévèle. — Hincmar, élu archevêque de Reims au mois d'avril 845, enrichit de verrières de couleur la cathédrale qu'il avait achevée. — Des verres colorés garnissaient les fenêtres de Saint-Jean-de-Latran, à Rome, à la fin du VIIIe siècle, cela attesté par un écrivain de l'époque, Anastase le Bibliothécaire, lequel fait honneur de l'embellissement à la générosité de Léon III qui sacra Charlemagne [1]. — C'étaient aussi des verres simplement colorés que Wilfrid, évêque d'York, fit placer aux baies de sa cathédrale, quand on la répara en 709 [2], et c'est pour orner de verres du même genre les fenêtres du monastère de Wearmouth, dont il était abbé, que saint Benoist Biscop appela de France, vers l'an 680, des hommes habiles dans l'art de la verrerie [3]. Le cloître de Jumièges fut garni de vitres de couleur par les soins de saint Philbert, fondateur de l'abbaye, en 654 [4].

Continuant à remonter le cours des âges, Grégoire de Tours et Fortunat, évêque et poète, donnent quelques indications intéressantes sur les vitraux d'église pendant la seconde moitié du VIe siècle : Grégoire

1. Anast. biblioth., *De vitis roman. Pont.*
2. Abbé Fleury, *Hist. ecclés.*, t. VIII.
3. Buda, *De Werimulhensi mon.*, lib. I.
4. H. Langlois, *Essai sur la peinture sur verre.*

raconte comment les vitres de l'église d'Izeure, localité sur les confins de la Touraine et du Berry, furent détachées de leur châssis par un voleur : l'éclat, la splendeur de leurs couleurs avaient trompé le larron ; il croyait en retirer, par la fusion, de l'argent et de l'or[1], — Fortunat félicite les saints évêques de leur zèle à vitrer les basiliques, chante en hexamètres un peu prétentieux l'effet des premières clartés de l'aurore dans les baies enluminées de la cathédrale de Paris, laissant entendre que le roi Childebert a fourni à la dépense, et compose des vers en l'honneur des soixante-douze fenêtres qui éclairent magnifiquement l'église de Saint-Martin, réédifiée, après l'incendie de 525, par Grégoire de Tours[2].

Avec enthousiasme aussi, la muse de Paul le Silentiaire célèbre la magie des rayons naissants du jour à travers les vitres en couleur de Sainte-Sophie de Constantinople[3]. Enfin, dans une lettre à Hespérius, Sidoine Apollinaire décrit une chapelle érigée à Lyon aux Machabées par Patiens, évêque en 450, et vante les verres de nuances éclatantes et diverses, en clôture aux fenêtres [4].

Au delà de ces renseignements épars et lointains, on trouve Prudence à la cour d'Honorius, vers le début du ve siècle, disant des vitres de Saint-Paul-hors-les-Murs : « Dans ces fenêtres cintrées sont des vitraux de couleurs variées ; ainsi brillent les prairies ornées des

1. *De gloria Martyr.*, cap. LXX.
2. *Carmina historica.*
3. Ducange, *Constantinopolis christiana.*
4. *Litt.*

fleurs du printemps[1].» — Avant Prudence, saint Chrysostome et saint Jérôme avaient parlé des verres colorés qui décoraient les chapelles et les églises[2]. — Au commencement du siècle précédent s'élevait à Rome, sur les ruines du cirque néronien, la basilique de Saint-Pierre, embellie, au dire d'Anastase le Bibliothécaire, de vitrages diaprés de couleurs éclatantes[3], et selon Lactance, mort avant que fût entreprise la construction de l'édifice souverain, les vitres colorées aux fenêtres étaient, de son vivant, sinon d'un usage habituel, du moins déjà florissant[4].

Mais, à Saint-Jean-de-Latran, à Saint-Paul-hors-les-Murs, à Saint-Pierre, à Sainte-Sophie, aux basiliques mentionnées par Grégoire de Tours, Fortunat, Apollinaire, c'étaient des verres *teints* et non des verres *peints* qui fermaient les fenêtres, ainsi qu'aux églises de Wilfrid et de Benoist Biscop. Les commencements de la *peinture sur verre* sont postérieurs à Charlemagne. « L'auteur anonyme qui a laissé un traité sur l'art de *teindre* le verre, celui de le dorer, etc., et que Mabillon et Muratori croient contemporain de Charlemagne, ne dit rien dans son ouvrage qui se rapporte à la *peinture sur verre,* et il en eût certainement parlé si elle avait été connue de son temps[5]. »

L'observation est très utile et tout à fait judicieuse. Trop fréquemment on confond les verres *peints* et les

1. *Opera.*
2. S. J. Chrysost., *Opera.* — S. Hieron, *Comment.*
3. *Lib. pontif.*
4. *Instit. div.*
5. Émeric David, *Hist. de la peinture.*

verres *teints*. A l'aide d'oxydes métalliques, le verre *teint* reçoit sa coloration en pleine fusion, dans la masse. Connu des Romains, des Gaulois, des Grecs, plusieurs siècles avant l'ère chrétienne, des Égyptiens, on en faisait des objets de petites dimensions, des contrefaçons de pierres fines et précieuses. Plus tard, quand on fut parvenu à le fabriquer en feuilles diversement colorées, après avoir fractionné celles-ci en petites pièces, on forma des mosaïques translucides qui remplacèrent avec avantage les pierres spéculaires aux fenêtres, et une telle nouveauté put, non sans raison, émerveiller les foules. Lui, le verre *peint*, est coloré seulement à la surface, conformément aux besoins d'une composition d'ornements ou de figures, et la cuisson fixe d'une façon durable les couleurs à la vitre. On saisira la différence des systèmes sans insister davantage. Donc, aucun doute n'est permis, l'art de *peindre* le verre n'était pas inventé lorsque furent bâtis et ornés les plus anciens temples chrétiens d'Orient, d'Italie et de France. En pouvant disposer, eût-on manqué de mettre en œuvre ses ressources, autrement étendues et intéressantes que celles des verres *teints?*

Le verre *teint* est le point de départ du vitrail. C'est dans le décor des basiliques que le vitrail trouva ses premières applications, qu'on va le voir réaliser ses progrès.

CHAPITRE II

LE XIIe SIÈCLE.

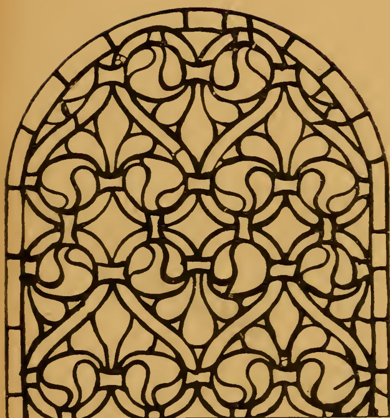


Fig. 2. — VITRAIL INCOLORE DE BONLIEU. (XIIe SIÈCLE.)

Puisqu'on peut en fixer l'exécution à la première moitié du IXe siècle, le plus ancien vitrail à figures dont le souvenir ait été transmis est celui de Saint-Bénigne à Dijon, *le Martyre de sainte Paschasie*. Il s'en fallait que l'art fût prospère alors.

Le flot des invasions avait précipité sa chute préparée par les excès du luxe ; les grands travaux de Charlemagne étaient restés stériles; les traditions romaines avaient disparu; l'influence byzantine jetait seulement des lueurs vagues, recueillies dans les cloîtres d'où l'étude de la nature vivante était bannie comme un outrage à la religion ; l'ordre de Cluny, qui devait

inaugurer un mouvement nouveau, n'était pas encore constitué, et c'est un siècle et demi plus tard, après la première croisade, qu'on rapportera de Syrie, où s'était réfugié ce qui subsistait de l'art grec, des exemples, des modèles, le goût des belles choses. Le vitrail de Dijon reflétait certainement un état de barbarie arrivé au dernier terme de la décadence. Sûrement aussi il mesurait peu de surface; les fenêtres étaient fort étroites à cette époque, et peu hautes.

Pas un seul fragment des premiers vitraux, c'est-à-dire du IXe et du Xe siècle, n'a été conservé; pas un, non plus, qu'on puisse avec une entière certitude attribuer au XIe, sauf le cas où l'ancienneté des verrières de Hildesheim et de Tegernsée, mentionnées au précédent chapitre, serait confirmée. On a dit ce qu'il faut croire, raisonnablement, du vitrail de Chartres récemment désigné comme de cette époque, et la proposition moderne attribuant à la même période l'*Ascension* de la cathédrale du Mans, plus trois petits panneaux, les *Mages endormis, Jésus devant Pilate, Jésus aux limbes,* est difficile à admettre : l'évêque Hildebert, successeur de Hoël, en 1097, restaura, sans doute, sa cathédrale gravement endommagée par une succession de désastres; mais l'incendie ravagea de nouveau l'édifice en 1134, puis en 1136, consumant non seulement le toit, qui était de chaume, mais encore « les vitres de l'église [1] ». N'est-on pas autorisé à croire que les verrières d'Hildebert disparurent en totalité dans l'une ou l'autre de ces conflagrations?

1. Mabillon, *Vetera analecta.*, t. III.

Il faut se méfier des apparences. Ainsi, des verrières du chœur de Saint-Rémi à Reims, contemporaines de celles du Mans, sinon d'une date postérieure, portent plus sensible encore l'empreinte des traditions byzantines. On en compte six : un *Calvaire,* très expressif et intéressant dans son caractère farouche, même après les restaurations qu'il a subies; dans les trois fenêtres les plus proches, deux à gauche, une à droite, des figures de rois et de grands-prêtres; en deux autres des saintes femmes. Ces figures, conçues toutes dans le même esprit décoratif, offrent les mêmes tons, brun clair, blanc verdâtre et vert neutre, pour les vêtements coupés de bandes de couleur avec des ornements jaunes et des points rouges, notamment aux chausses des personnages.

Les grandes verrières de la cathédrale de Poitiers fournissent un exemple remarquable de l'erreur dans laquelle peut conduire la physionomie générale d'une œuvre. A cause de leur archaïsme de la plus robuste intensité, on avait pensé qu'elles remontaient au début du XIIe siècle, et cette date demeura sans protestation jusqu'au moment où l'on dut reconnaître qu'il fallait la ramener au commencement du siècle suivant, c'est-à-dire à un moment où les peintres sur verre, au moins ceux du centre de la France, avaient déjà à peu près secoué le joug byzantin. On décrira plus loin ces vitraux d'un très puissant intérêt.

Au même titre, citons un petit vitrail d'une chapelle attenante à l'église de Neuviller, en Alsace. Le martyr Timothée est représenté à mi-corps, de pleine face, les traits allongés, les cheveux crêpés en petites

boucles à la mode antique, une sorte de palme à la main; son vêtement est bleu et vert, un ornement enlevé au style sur le bord, l'auréole rayonnante en grisaille, le fond rouge, la bordure large, dont les organes, sur fond bleu, sont épais, — et le tout a un tel air de byzantinisme qu'on incline aussitôt à reculer l'exécution au XIe siècle, même au delà. Dans son *Histoire de la peinture sur verre,* Lasteyrie ne dissimule pas ses hésitations. Toutefois, outre que les formules orientales eurent longtemps encore, chez les artistes rhénans, de fidèles adeptes, qu'elles étaient délaissées de ceux d'Occident, le caractère de certaines lettres d'une inscription au-dessus de l'auréole dénote une origine remontant à peine au milieu du XIIe siècle.

Les dix-huit fragments exposés au Musée des arts décoratifs, provenant de la cathédrale de Châlons-sur-Marne, ou plutôt d'un édifice antérieur à la cathédrale actuelle, sont des débris de verrières où le style byzantin est bien frappant. Sur le principal, en quatre panneaux de 50 centimètres de côté chaque, l'*Apparition de saint Gamaliel au prêtre Lucius,* dans un médaillon circulaire, les figures en vigueur sur champ bleu d'une excellente tonalité. Il faut noter aussi une *Crucifixion,* panneau de 80 centimètres (fig. 3) : — un grand nimbe rouge fait ressortir en clair le calvaire, la Vierge et Jean debout à droite et à gauche ; — les figures symboliques de la *Synagogue* et de l'*Église,* celle de *David.* Tous ces morceaux, d'un caractère byzantin très aride, d'une exécution âpre, sont, décorativement, singulièrement expressifs.

D'ailleurs, fidèles ou non à la tradition byzantine,

les verriers du XIIe siècle n'eurent jamais qu'un très médiocre souci de la nature. A ces artistes ingénus,



Fig. 3. — CRUCIFIXION.
(Musée des arts décoratifs.)

auxquels l'exactitude n'importe guère, une vague ressemblance de la réalité suffit, et nul ne songe à leur

demander plus qu'ils ne donnent. Non. Leur idée ne va pas au delà, ni leur effort. Aussi, avec eux, les figures s'amincissent en des allongements exagérés quand elles ne se tassent pas lourdes et trapues; le dessin n'a aucune correction; l'expression du visage est excessive, le geste gauche, outré, et, fort roides, les draperies semblent collées, fussent les plus amples, aux saillies de la forme humaine. En revanche, ornemanistes de première force, pour la mâle allure des motifs et leur ajustement, pour l'austère sûreté du contour, de l'exécution, comme pour le charme puissant du coloris, on ne les a jamais dépassés. Après tout, peut-être furent-ils les continuateurs sans déchéance de leurs devanciers.

Qui sait si ce n'est pas non plus à leurs prédécesseurs qu'est due la disposition dite *légendaire,* c'est-à-dire divisant la verrière en compartiments superposés, égaux ou inégaux, un sujet dans une bordure en chaque compartiment, l'ensemble encadré d'une bordure générale, plus ample? En tout cas, cela est constant, les plus anciennes qu'on puisse dater sans embarras ont été agencées sur cette donnée caractéristique. Ainsi les verrières de l'église abbatiale de Saint-Denis.

Elles furent exécutées de 1140 à 1144. Leur description se trouve détaillée au chapitre XXII du livre que l'abbé Suger fit écrire, parfois sous sa dictée, par le moine Guillaume, sur son administration : « Nous avons fait peindre une suite nombreuse et très variée de vitres nouvelles, commençant par l'*Arbre de Jessé* qui se trouve au chevet de l'église, et finissant au vi-

trail placé sur la porte principale, tant en haut qu'en bas de l'édifice. » L'auteur ajoute : « Ces peintures sont l'ouvrage d'un grand nombre de maîtres fort habiles appartenant à diverses nations [1]. » Il dit encore que le prix de ces beaux ouvrages fut très élevé, les verriers s'étant servis de saphirs pour colorer leurs vitres. Quoi qu'il en soit, les verrières de Suger ont presque toutes disparu. C'est à force de soins intelligents et d'ingénieuse patience qu'on a pu en reconstituer quatre aux bas côtés du chœur et celles de trois doubles fenêtres absidales. Mais quantité de remplacements, d'adjonctions ont été nécessaires; ce qui reste d'anciens verres est à présent confondu dans un plus grand nombre de nouveaux. L'agencement de l'ensemble a été l'objet en même temps de modifications majeures. Lasteyrie donne une fenêtre composée de six cartouches circulaires étagés deux à deux, surmontés de trois rosaces. C'est la disposition des verrières d'Angers. Viollet-le-Duc l'a imaginée avec une colonne de cinq médaillons montant au centre, flanquée à droite, à gauche, d'une bande de demi-médaillons semi-sphériques [2]. Telle est l'ordonnance actuelle des fenêtres de l'abside, à Saint-Denis. Au bas de la verrière à gauche, dans la chapelle de la Vierge, une petite effigie, celle

1. Suivant Levieil, ces maîtres de « diverses nations » auraient été Anglais et Allemands. Il n'en savait rien. Peut-être étaient-ils, la supposition est permise, du pays chartrain ou normand, de l'Anjou ou du Maine, c'est-à-dire *étrangers* seulement à l'Ile-de-France, domaine de la couronne.

2. Les panneaux que cette autre disposition a rendus inutiles ont été répartis dans les verrières voisines.

de Suger agenouillé devant Marie (fig. 4). On appelle *signature* tout panneau de ce genre, et le petit Suger de Saint-Denis, pièce authentique heureusement arrachée aux décombres, est la plus ancienne *signature* connue[1].

Un autre vitrail de l'église, vitrail d'ornements, que Viollet-le-Duc a remanié, qui sait? rétabli peut-être dans sa disposition première, est celui dont le motif saillant est un griffon au milieu d'un cercle inscrit dans un cartouche carré sur la pointe, ce cartouche contenu à son tour dans un autre également carré, mais posé sur une de ses faces rectilignes. Deux colonnes de griffons et de cartouches, enfermées dans une forte bordure, composent un ensemble tout à fait décoratif[2]. Viollet-le-Duc avait pénétré le secret des ornemanistes du moyen âge, saisi le sens de leur génie. On ne pouvait avec plus de goût et d'art utiliser un seul sujet en le répétant, ni tirer de couleurs d'une douce vivacité, d'un éclat tempéré, des vibrations d'une harmonie plus exquise. Seulement, dans ce décor en quadruple réplique pour les deux premières fenêtres de chaque côté du collatéral du chœur, la partie des pièces d'origine est bien petite : ces pièces y sont extrêmement

1. La *signature* est toujours placée au bas de la verrière. A Chartres, cependant, dans le vitrail de *Saint-Eustache*, on voit la *signature* vers le milieu de la fenêtre, en quatre petits compartiments circulaires où sont les marchands d'étoffes et de pelleteries, donateurs de l'œuvre. Mais cette singularité est due, sans doute, à quelque interpolation ultérieure.

2. D'après un dessin de Percier fait avant que la verrière entrât au musée de Lenoir, ces griffons formaient le centre du décor, que trois larges bordures complétaient. Suivant Viollet-le-Duc, on peut « supposer que les griffons et leurs médaillons auraient été encadrés beaucoup plus tard, peut-être au XVIe siècle ».

rares. *L'Arbre de Jessé*, à la fenêtre à droite de la chapelle de la Vierge, est celle des verrières de Saint-Denis qui a le plus de morceaux primitifs. Il est fâcheux que le coloris en soit obscur, circonstance certainement peu ordinaire dans les vitraux de l'époque.

Deux médaillons des verrières de Saint-Denis à



Fig. 4. — L'ABBÉ SUGER.
(*Signature* d'un vitrail de Saint-Denis.)

signaler, parce qu'ils sont des témoignages de la symbolique chrétienne qui allait se répandre : Jésus dévoile d'une main la Synagogue et couronne l'Église de l'autre ; sur sa poitrine rayonnent les sept dons du Saint-Esprit figurés par autant de colombes ; — sur l'Arche d'alliance se dresse la croix de Jésus soutenue par Dieu le Père ; aux angles, les symboles des quatre évangélistes. La croix et l'arche sont enrichies d'ornements tracés au style avec une finesse de goût, une

légèreté de main singulières (fig. 5). Les verriers d'alors étaient aussi adroits à dessiner les souples linéaments d'un rinceau qu'intimidés et malhabiles devant un visage, une main, une draperie.

Des vitraux d'Angers, à Saint-Maurice, seraient contemporains de ceux de Saint-Denis, même les auraient un peu devancés, si la version qui les fait exécuter sur l'ordre d'Ulger, évêque de 1125 à 1149, n'était contrariée par une autre, en apparence mieux justifiée : le chanoine Hugues de Semblançay les aurait donnés en 1170 à la cathédrale. Sans essayer d'élucider la question, laissons-la telle quelle, après l'avoir indiquée.

Dans la première fenêtre à gauche, la Vierge assise de face avec son fils, un sceptre dans la main droite, adorée par des anges. Champ bleu, bordure verdâtre. De la deuxième seulement la bordure. La troisième est consacrée à la légende de sainte Catherine, la quatrième à celle de la Vierge, divisées l'une et l'autre en six médaillons symétriques dont le fond est bleu et rouge, la bordure avec perlés blancs; sur le fond, bleu également, de l'encadrement très large de la verrière, court un ornement régulier de rinceaux, de feuillages, de fleurons, où le rouge, le jaune, le blanc, le vert, sont répartis dans une délicate mesure, discrètement, et de tout cela se dégage une sensation de fraîcheur limpide, un mouvement de couleurs transparentes et légères d'un charme irrésistible. Mêmes dispositions à la cinquième fenêtre, *Martyres des saints Vincent et Laurent*. L'effet, même, a plus de richesse peut-être. Il est aussi plus diffus : par places, la bordure générale se confond avec celles des médaillons, conséquence, peut-être, de réparations

maladroites, de substitutions de verres opérées sans assez de vigilance et de soins. Disons-le aussi d'une façon générale, les verrières d'Angers sont d'un dessin meilleur que celles du siècle suivant.



Fig. 5. — L'ARCHE D'ALLIANCE.
(Saint-Denis.)

Sous la rose occidentale de la cathédrale de Chartres, au-dessus de la porte royale, sont des verrières du XIIe siècle, plus importantes que celles de Saint-Denis et d'Angers, et plus belles. On les date de 1145. Dans la première, à droite, *l'Arbre de Jessé,* ou tige généalogique de la Vierge, annoncée par Isaïe; dans celle du

milieu, des scènes de *l'Enfance de Jésus* jusqu'à *l'Entrée à Jérusalem;* dans la troisième, des sujets de *la Passion* et de *la Résurrection du Christ,* y compris *le Souper à Emmaüs,* en douze médaillons circulaires étagés deux à deux. De sorte que les faits se continuent chronologiquement d'une fenêtre à l'autre. Dans la grande rose ouverte au-dessus, du XIII[e] siècle, *le Jugement dernier.*

Le vitrail central, le plus étendu des trois (il mesure environ dix mètres en hauteur), comprend vingt-quatre médaillons, trois par rangée, carrés à fond rouge, circulaires à fond bleu, alternant en échiquier, et cinq autres au sommet de la baie, irréguliers, occupés par la Vierge dans un nimbe amandaire, un sceptre fleuri dans chaque main, le petit Jésus sur les genoux ; par deux anges adorateurs et les personnifications de la lune et du soleil ; ce vaste ensemble entouré d'une admirable bordure où se voient en de petits cercles à fond bleu, sertis de perlés et de liserés blancs, des animaux fantastiques, des oiseaux imaginaires, des dragons à tête humaine (fig. 6).

Il faut renoncer à décrire les compositions que renferment les cartouches de cette fenêtre et de celle où sont les épisodes de *la Passion.* Tant de détails mèneraient beaucoup trop loin. Seulement, il importe d'observer que les deux verrières ne sortent pas de la même main : l'influence gréco-byzantine très prononcée dans le vitrail de *la Passion* est moins sensible dans l'autre, et l'exécution de ce dernier accuse une supériorité réelle non seulement sur les vitres peintes qui l'avoisinent, mais encore sur toutes celles de la période qu'on

peut voir ailleurs. Le dessin n'y est pas toujours rudimentaire. Dans le médaillon où les idoles d'Égypte sont renversées par la seule approche du petit fugitif de Bethléem, — cela vaut la peine d'être noté, — on rencontre même une anatomie, non pas rigoureuse, certes, à peu près acceptable cependant.

L'Arbre de Jessé est exactement con-

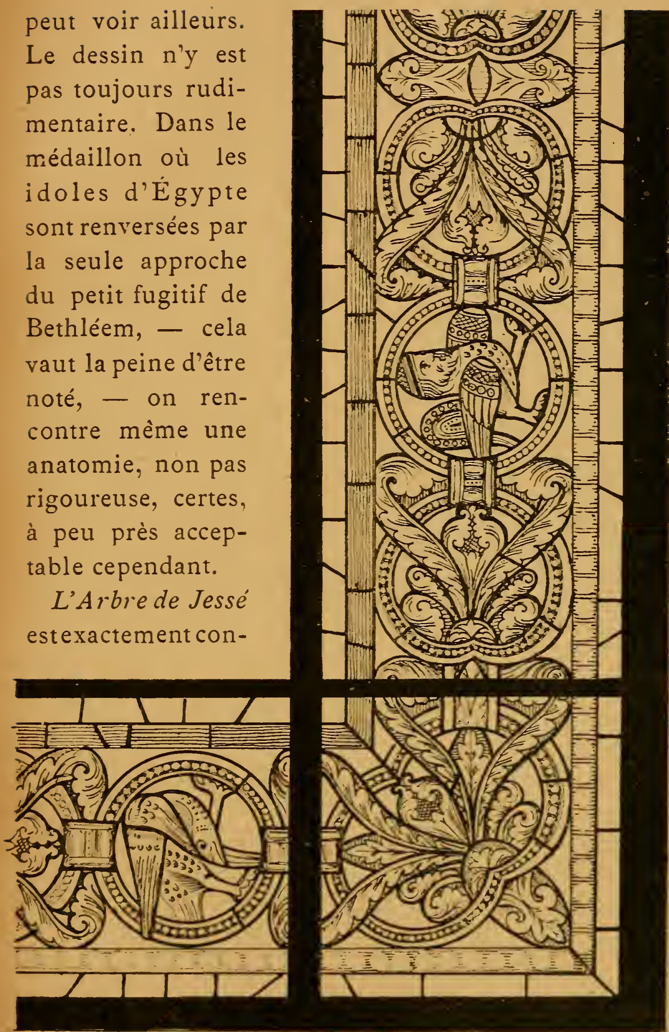


Fig. 6. — BORDURE DU VITRAIL DE L'ENFANCE DE JÉSUS (Chartres).

temporain de celui dont Suger dota son église de Saint-Denis. On dira plus : ils sont assez semblables pour qu'un seul carton paraisse avoir servi à l'un et à l'autre, ce qui ne serait pas pour surprendre, les verriers ne s'étant pas fait faute, alors et depuis, d'employer à plusieurs exemplaires du même sujet les mêmes travaux préparatoires. Trois zones perpendiculaires se partagent la fenêtre. La zone du milieu a pour base Jessé endormi sur son lit. De son corps surgit un arbre emprunté à une faune de fantaisie, dont la ramure vigoureuse porte, échelonnés, quatre rois de Juda, — la place ayant manqué pour en mettre davantage, — David, Salomon, Roboam, Abias; au-dessus d'Abias, la Vierge couronnée comme une reine, et, plus haut, au sommet, le Christ environné de la septuple manifestation de Dieu, *Sapientia, Intellectus, Fortitudo,* etc., figurée par sept colombes dans sept petits médaillons (fig. 7), les personnages assis de face, les bras écartés, tenant de chaque main une des branches latérales de l'arbre mystérieux. A droite et à gauche de cette zone principale, une autre plus étroite, en sept compartiments demi-sphériques occupés par autant de prophètes. Une bordure entoure ces trois zones, bordure particulièrement riche et puissante, où s'agence une succession d'entrelacs et de feuillages, bordée de perles à l'intérieur et extérieurement, et qui réunit par petits fragments toutes les nuances des figures et des fonds, c'est-à-dire : le bleu limpide du champ de la zone médiane, le blanc verdâtre du tronc et du branchage de l'arbre, des colombes, de la robe des prophètes, du lit de Jessé; le pourpre, le jaune

des vêtements royaux; le rouge du fond des cartouches semi-circulaires, enfin les variétés tantôt sombres, tantôt éclaircies, de ces couleurs maîtresses. On ne saurait rêver fête plus harmonieuse au regard, ni un luxe plus merveilleux de colorations. Aussi est-il amplement justifié, l'enthousiasme qui fit dire à Lassus parlant de cette verrière et des deux autres voisines: « Leur éclat est tel qu'elles font pâlir tous les vitraux dont le XIIIe siècle a enrichi cette admirable cathédrale[1]. »



Fig. 7. — JÉSUS-CHRIST DE L'ARBRE DE JESSÉ.
(Chartres.)

1. *Ann. archéol.*, t. Ier.

Assurément. A condition d'une réserve, pourtant. Car enfin, si l'on parvient à déchiffrer ces verrières, à déterminer leur graphique, ce sera sur les reproductions précises qui en ont été faites. Autrement, sur place, le pétillement répercuté des tons et des reflets empêche de rien saisir d'arrêté, de défini. C'est la magie du kaléidoscope avec ses surprises, ses caprices soudains, ses créations brusques, fugitives, interrompues, avec, aussi, ses confusions qui mêlent tout, où tout s'éparpille. A Chartres même, on verra bientôt les vitraux du XIII[e] siècle d'un effet de kaléidoscope également, ou plutôt ressemblant à ces tapis d'Orient dont Venise, maîtresse du commerce levantin, expédiait en tous lieux des exemplaires, mais d'une lecture plus coulante, plus facile à suivre, grâce à un procédé qu'on ne manquera pas d'expliquer.

Les vitraux du Mans, qu'un zèle complaisant fait exécuter au XI[e] siècle, seraient dus plutôt, semble-t-il, à la générosité de Guillaume Passavant, grand fondateur de vitres peintes, évêque de 1142 à 1186, et elles auraient été mises en place en 1158, lors de la consécration de la nouvelle cathédrale.

Au bas de la nef, à droite, quatre panneaux inférieurs d'une *Ascension de Jésus-Christ*, à fonds bleu et rouge alternatifs, se recommandent par leur ancienneté surtout. Cependant la coloration en est fort agréable, douce et vive à la fois. La Vierge entre deux groupes d'apôtres (fig. 8); au-dessus, six apôtres en deux groupes. La disparition d'une tête d'apôtre, à gauche, permet de suivre les traces d'un procédé qu'on peut observer également dans un autre vitrail de la cathédrale du

Mans, celui des *Saints Gervais et Protais,* mais qu'on ne rencontre pas dans les verrières du siècle suivant : les cheveux se continuent en petites mèches sur le nimbe, au delà du plomb qui contourne la tête. On remarque la même particularité à toutes les têtes de ce vitrail de *l'Ascension.* Du reste, la fabrication matérielle de cette verrière, et d'une autre, *les Rois Mages,* qui sera notée plus loin, est médiocre : la peinture des contours et des hachures s'est soulevée en des endroits, soit que le fondant destiné à fixer la couleur au verre ait été employé trop dur, soit par insuffisance de cuisson.



Fig. 8. — LA VIERGE DU VITRAIL DE L'ASCENSION.
(Le Mans.)

La verrière des *Saints Gervais et Protais* comporte dix-huit médaillons superposés trois à trois, ceux du sommet déformés par l'amortissement de la fenêtre. Plus hauts que larges, sans bordure, le champ rouge, les médaillons latéraux contiennent trois

personnages, ou deux, ou même un seul. Les médaillons du milieu, carrés, circulaires, ou bien octogones, sont mieux fournis en personnages. Plusieurs compositions ne manquent pas d'un certain accent dramatique, celle, principalement, où le bourreau s'apprête à couper d'un revers de son glaive la tête de Protais. Des petits sujets, à droite, sainte Valérie et un ange (fig. 9), à gauche, saint Vital qu'un ange accompagne également, se font remarquer par leur coloration faite de nuances délicates et fines, et les auréoles sont hardiment jaunes, pourpres, vertes, ou rouges, ou bleues, — comme dans *l'Ascension,* d'ailleurs. Le fond des compartiments du centre est rouge. Au Mans, le rouge tient plus de surface qu'il n'est coutume dans les vitraux du XIIe siècle. Le coloris du vitrail des *Saints Gervais et Protais* a de l'éclat, de la force; l'harmonie en est riche et très vibrante.

Ce vitrail n'est point à sa place primitive. Pour le loger où il se voit à présent il a fallu le diminuer en largeur, quitte à faire sauter la bordure qui l'entourait, quitte à rogner celle des médaillons, comme l'indiquent l'interruption, sur les côtés, des cadres circulaires, et la suppression, aux panneaux rectilignes, des bordures montantes. La date de cette mutilation n'est pas certaine; on n'a pas à la rechercher ici.

Aussi à la cathédrale du Mans, et du même temps, un panneau à fond rouge égaré dans la chapelle de la Vierge, *les Rois Mages endormis;* les médaillons, également à fond rouge, de *Jésus devant Pilate* et de *Jésus dans les limbes;* au bas de la nef, provenant d'une lancette du chœur, cinq panneaux de « l'histoire » de *Saint*

Étienne, à fonds bleus, et le vitrail de *Saint Julien.* Sur vingt-neuf panneaux, dix seulement sont anciens, de forme carrée, le fond rouge. Ils se distinguent assez des modernes de près ou à distance. Les vêtements épiscopaux du saint personnage sont agrémentés d'ornements enlevés à la pointe, dont le goût et le dessin, d'une très souple élégance, contrastent avec les proportions pesamment incorrectes et le contour barbare des figures. Sur les panneaux de *Saint Étienne* et la verrière de *Saint Julien* on relève des ornements du même genre, obtenus par le même procédé [1].



Fig. 9. — SAINTE VALÉRIE ET UN ANGE. (Mans.)

Embarrassé devant

1. Voy. *Calques des vitraux de la cathédrale du Mans,* par E. Hucher.

toutes ces vitres peintes, chacune demanderait une analyse détaillée; on est contraint de les mentionner en de brèves paroles. Aussi, on ne parlera pas longuement de *la Glorification de la Vierge* conservée à Vendôme, dans l'église de la Trinité. Elle est de 1180. D'aspect très byzantin, on lui trouve quelque ressemblance avec la Vierge de Chartres qu'on essayera vainement, selon nous, de reculer jusqu'au siècle précédent. Marie, représentée le front ceint d'une couronne, vêtue d'une robe bleue, enveloppée d'un long voile blanc, tient son fils sur les genoux, assise de face, dans un grand nimbe amandaire très allongé. Des anges voltigent aux écoinçons. Bordé de perles, le nimbe est jaune, semé d'ornements, enrichi de fleurons verts ou bleus. Le champ est rouge; celui des écoinçons, bleu. Dans son ensemble, coloris un peu terne et sourd, en somme. A la galerie haute de la même église se trouve un panneau exécuté peut-être avant cette *Vierge*. Il réplique, au moins, dans son ordonnance générale, celui de Saint-Denis où Dieu le Père soutient la croix de son fils.

Quoi qu'on en ait écrit, les fenêtres du chœur de la cathédrale de Lyon ne sont point du XIIe siècle, non plus celles de l'abside de Saint-Étienne, cathédrale de Bourges. Mais, dans l'église souterraine de Saint-Étienne, deux petits panneaux, *l'Adoration des Mages* et *l'Annonciation,* semblent bien appartenir à la première moitié de la période. Ils proviennent de l'ancienne basilique.

Çà et là subsistent encore des vestiges de vitraux du XIIe siècle, à Saint-Serge et à l'hôpital d'Angers, à Fontevrault, malheureusement dépareillés et frustes.



Fig. 10. — ARBRE DE JESSÉ.
(Vitrail de l'église de Varennes.)

Des fouilles opérées en 1875 à l'abbaye du Mont-Saint-Michel ont fait découvrir des parties de verrières fondées, soit vers 1135 par Bernard du Buc, abbé du monastère, soit par Robert de Torigny, élu abbé en 1154. Voici un fragment intéressant conservé à l'église de Varennes (Seine-et-Oise), qui n'avait pas été reproduit encore, à notre connaissance, ni signalé. Entière, la verrière représentait *l'Arbre de Jessé*. Dans les deux compartiments restants, la Vierge, un prophète debout de chaque côté; Jésus-Christ, au-dessus, entouré des sept colombes, emblèmes des dons de Dieu. Jésus et Marie sont assis dans des nimbes amandaires à fond rouge, formés par les rameaux mêmes de l'arbre ; la Vierge, un livre dans la main gauche, semble bénir de l'autre; les bras à demi levés, à demi écartés, Jésus-Christ fait le signe de la bénédiction et tient la boule du monde. Comme proportions et dessin d'ensemble, comme vérité d'attitudes, ce fragment, certainement du siècle, est d'un art plus souple et moins rude qu'on le voit dans la plupart des vitres de la même époque. (Fig. 10).

Au siècle dernier, on rencontrait encore beaucoup de ces vieux vitraux, de date et d'origine certifiées, échappés au désastre des incendies, au fléau des guerres, qui avaient résisté, circonstance plus extraordinaire, à l'indifférence des hommes. S'ils nous étaient parvenus, on visiterait au moins avec curiosité ceux de l'abbaye de Saint-Hubert-en-Ardennes, et celui de l'abbaye de Braines, près Soissons, où se voyaient deux personnages présentant à la Vierge Marie le modèle de l'église, le comte Robert, fils de Louis le Gros,

et Agnès, son épouse, vitrail donné à la comtesse par sa parente la reine d'Angleterre. Il s'en trouvait à Notre-Dame de Paris. Ainsi, un *Triomphe de la Vierge* offert par Suger, « d'une grande beauté », s'empresse d'écrire le moine Guillaume dans son *Éloge de Suger*, que Leveil fit disparaître, obéissant à l'ordre du Chapitre, et de grandes figures d'évêques aux fenêtres hautes du chœur, « dont j'ai démoli en 1741, ajoute Levieil, les deux dernières pour les remplacer par des vitres blanches[1] ». Et, vers 1820, presque de nos jours, une bande noire qui s'abattit en Anjou sur l'abbaye du Loroux détruisit dans une dévastation stupide une verrière certainement plus ancienne que celles de Saint-Maurice d'Angers, donnée par le duc Foulques V, roi de Jérusalem.

Pertes affligeantes, certes. En maints endroits, par suite de remaniements, de reconstruction d'églises, les verriers du XIIIe siècle furent appelés à substituer des vitres nouvelles à celles de leurs prédécesseurs; mais, on le dirait, ils respectèrent les plus belles. Du moins, les vitraux du XIIe siècle qui restent ne craignent, en général, aucune rivalité pour le goût et la force de l'ornementation, pour la beauté suprême du coloris, et plusieurs, sous ce double rapport, l'emportent sur tous les similaires de la période qui suivit. Cette remarque fait regretter davantage qu'on n'en ait pas sauvé un plus grand nombre de cet ordre incontestablement supérieur.

Avant de fermer ce chapitre, il convient de parler

1. *L'Art de la peinture sur verre.*

des vitraux dits *incolores*. Ceux-là expriment l'idée la plus simple d'une clôture translucide ornée, puisque toute la décoration consiste dans le dessin du plomb sertissant et raccordant les morceaux de verre. Le coût n'en était pas élevé. L'usage s'en propagea quand les ressources manquèrent pour des vitres colorées, beaucoup plus dispendieuses. D'ailleurs, les fenêtres sans couleurs étaient obligatoires aux couvents de l'ordre de Cîteaux, on l'a dit ci-dessus, de par une délibération du Chapitre général, en 1134. Et puis, l'emploi en dut être adopté dans bien d'autres maisons monacales trop pauvres, malgré les champs de bruyères dont elles étaient dotées, pour se parer de plus riches ornements.

A l'abbé Texier, chanoine de Limoges, revient l'honneur d'avoir signalé, le premier, ce genre de vitrail. Il a raconté comment il découvrit, en 1843, des panneaux de verres blancs provenant de l'abbaye de Bonlieu (Creuse), en 1849, d'autres qui provenaient de l'abbaye d'Obazine (Corrèze), monastères de la grande famille cistercienne dont les églises furent consacrées en 1141 et 1143. (Fig. 1 et 2.) Et l'abbé observa qu'en de certains endroits le plomb, au lieu de sertir les morceaux de verre, avait été appliqué et fixé dessus, simplement, pour compléter le dessin en évitant les tailles trop difficiles. L'expédient fut rarement employé, il est vrai [1].

Mis sur la voie, M. Émile Amé sut reconnaître de son côté des verrières du même mode dans le département de l'Yonne, en particulier dans les églises de

1. *Hist. de la peinture sur verre en Limousin.*

Pontigny, de Mégennes, de Chablis, de Montréal, à la chapelle de l'ancien hôpital de Sens (fig. 11), qui n'avaient pas, toutes, relevé de la règle de Cîteaux [1]. Toutefois, de ces verrières incolores, les unes sont du début du XIII[e] siècle, les autres d'époques plus rapprochées, excepté le petit panneau de Sens qu'on peut, sans tomber dans la manie de reculer les dates, attribuer à la fin du XII[e] siècle. Mais il n'égale pas les vitres de Bonlieu, mieux composées, d'un style plus élégant, plus nerveux, où des fleurs à cinq lobes s'épanouissent en des cœurs enlacés et liés par des agrafes.

Il est bien entendu que le blanc des vitraux incolores est tout relatif. Le verre blanc absolu resta inconnu aux verriers du moyen âge. On le voit, en effet, toujours verdâtre, tirant, suivant les imprévus de la cuisson, sur le jaune fumeux ou sur le bleuâtre un peu froid, et cette variété de nuances d'un ton fondamental n'était jamais négligée dans le même panneau, par les premiers verriers, très soucieux des agréments décoratifs.

Maintenant, les vitraux incolores d'Obazine, de Sens et autres lieux, est-ce l'action du temps qui les a dépolis ou bien un procédé spécial de fabrication, comme l'emploi d'une couverte ou d'une recuisson dans un bain de cendre ou de chaux, en conformité des indications de Théophile ? A coup sûr, le temps les a criblés de cicatrices, même de cavités profondes, et cela suffirait à expliquer leur *translucidité* sans *transpa-*

1. *Recherches sur les anciens vitraux incolores du département de l'Yonne.*

rence. Néanmoins, plutôt est-on disposé à croire que fabriqué à l'aide de moyens fort simples et peu coûteux, le verre blanc eut, d'abord, seulement la *translucidité* nécessaire au passage de la lumière. C'est plus tard, avec les progrès réalisés dans la manipulation des matières premières, qu'il cessa d'être opaque, qu'on lui donna la *transparence,* ce qui fut peut-être pour les verriers une ressource, mais non pour les vitraux un avantage.

A partir du XIIe siècle on fit beaucoup de vitres incolores. Il s'en rencontre en bien des églises ou chapelles. Dans les constructions civiles elles furent utilisées, égayées souvent d'écussons, d'emblèmes, de devises. Chaque époque en modifia le caractère, apporta des changements au dessin de la mise en plomb, à la disposition des motifs. Elles furent l'origine des belles grisailles en si légitime honneur au XIIIe siècle. Mais on en abusa, et cet abus compte pour quelque chose dans la décadence de la peinture sur verre.

CHAPITRE III

LE XIIIe SIÈCLE.

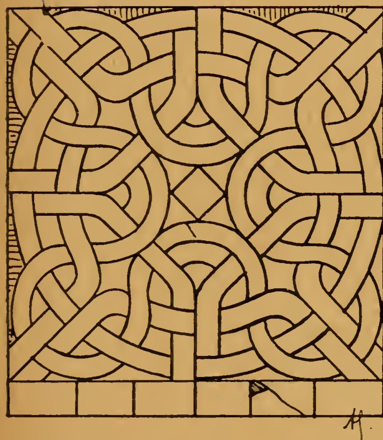


Fig. 11. — VITRAIL INCOLORE DE L'ANCIEN HOPITAL DE SENS. (FIN DU XIIe SIÈCLE.)

Les vitraux du XIIe siècle sont assez rares ; le XIIIe siècle en a légué un grand nombre. On ne peut songer à les analyser tous. Aussi bien, pour le sentiment décoratif, pour le prestige du coloris, ils ne diffèrent guère de ceux de la précédente période. Sous de certains rapports ils en sont la continuation perfectionnée. Parfois, ils leur paraissent inférieurs. De notables modifications s'étaient introduites dans l'architecture.

Afin d'éclairer plus abondamment l'intérieur des églises, la dimension des fenêtres fut agrandie en hau-

teur, en largeur; la même ogive réunit deux, trois baies, sinon davantage, et dans le tympan on ouvrit des roses en forme de trèfle, de quatre-feuilles ou polylobées. En même temps, on donna beaucoup d'extension aux roses de la façade et des transepts, roses dont le point de départ fut *l'oculus* des primitives églises chrétiennes. Jusque vers la fin du XIe siècle, cette ouverture circulaire, d'un faible diamètre, n'eut point de châssis de pierres. Elle n'était pas destinée à être vitrée. Puis, elle s'agrandit peu à peu, s'enrichit de moulures, de découpures. D'abord simplement divisées en lobes et contre-lobes, les roses offrirent bientôt l'apparence d'une roue énorme, avec des colonnettes rayonnant du centre à la circonférence, surmontées d'arcatures cintrées ou tréflées, et, progressivement, cette disposition s'enrichit de cercles, d'ogives, de trèfles, de quatre-feuilles. On en fit d'immenses, d'une hardiesse de conception et de construction surprenantes. La rose de la cathédrale d'Amiens mesure 11 mètres de diamètre; celle de Chartres, $11^{m},50$. Les roses des transepts de Notre-Dame de Paris n'ont pas moins de $13^{m},50$ d'envergure. Ce sont les plus vastes qu'on puisse signaler. La rose méridionale se divise en quatre-vingt-cinq compartiments (fig. 11); la septentrionale, en quatre-vingt-un. Celle du grand pignon de la cathédrale de Bourges, également en quatre-vingt-un. Elle est d'une disposition particulière : encadrée dans quatre portions de cercle différentes, ses deux ajours verticaux et les deux horizontaux sont plus allongés que les intermédiaires. Elle est de la fin du XIVe siècle. La rose septentrionale de la cathédrale du Mans date

du xve ; elle a aussi un grand nombre de divisions[1].

Les nus des murs se trouvèrent donc bien réduits, puisqu'on s'en tint à peu près à ceux indispensables à la solidité de l'édifice. Dans ses parties hautes, la ca-

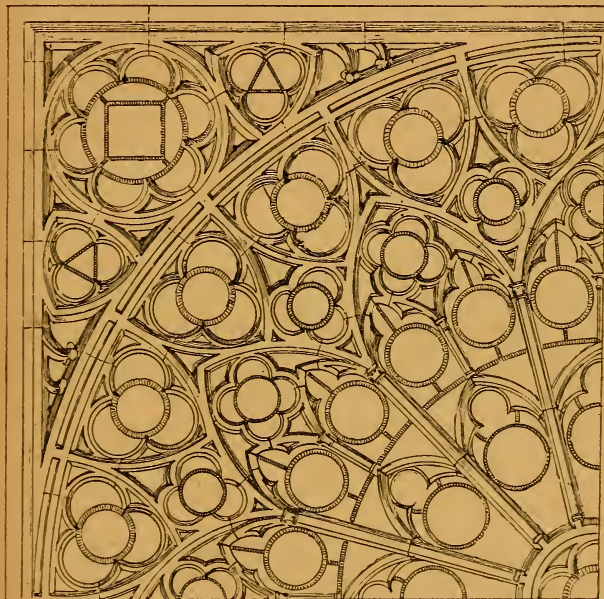


Fig. 12. — ROSE DU TRANSEPT SUD DE NOTRE-DAME DE PARIS.

thédrale ressembla à une claire-voie majestueuse, gigantesque. L'art ogival était arrivé à l'état parfait.

En augmentant dans ces proportions l'importance

1. C'est dans l'Ile-de-France et en Champagne que les roses eurent le plus d'importance. Les architectes bourguignons les adoptèrent avec réserve; l'école normande n'en fut pas prodigue

des parties ajourées, les architectes savaient pouvoir compter sur la collaboration active et docile des peintres verriers. Certes, le zèle ne manquait point à ceux-ci. Toutefois, les conséquences de la concentration des travaux artistiques dans les couvents avaient été à la fois l'unité de l'art et son asservissement; ou, si on le préfère, la tutelle monastique eut son utilité jusqu'au moment où l'on put s'y soustraire. Elle avait tout réglementé, cette tutelle, non seulement l'ordre des compositions et le mode d'expression des visages et des gestes, aussi l'exécution, qu'elle rendit systématique, compassée, soumise jusque dans le creux des plis d'un vêtement. Mais quand se manifestèrent avec la société civile les instincts individuels, les verriers n'étaient pas prêts pour l'émancipation. Les essais d'originalité qui inaugurent une idée, une forme nouvelle furent disséminés et fort timides. En fait, infériorité notoire; de tant de verriers, pas un seul n'égala, il s'en faut de tout, les tailleurs d'images qui embellissaient en même temps les mêmes édifices, eux, pleins de savoir, pénétrés du sentiment de la grâce, de la vérité, de la beauté, ornant la façade des cathédrales de statues et de hauts reliefs, souvent purs chefs-d'œuvre.

Et puis, l'entraînement à fonder des églises, des abbayes, général alors, obligea les peintres sur verre à exécuter leurs travaux avec une incessante promptitude afin de satisfaire à tant de commandes à la fois. On les sollicitait de toutes parts. Les verriers de Chartres se répandirent en Normandie, ceux du Poitou en Aquitaine, ceux du pays angevin descendirent ou remontèrent les bords de la Loire; de Bourges, il en partit qui

parcoururent le centre du royaume; tous s'appliquèrent à hâter leur besogne, sans s'arrêter à des études, à des recherches qui, la perfectionnant, en eussent re-



Fig. 13. — MOISE.
(Orbais.)

tardé l'achèvement. Ce fut un grave obstacle jeté sur la voie de leurs progrès. Il y a cependant tels vitraux à Orbais, d'autres à Saint-Urbain, de Troyes, au côté nord du chœur, dont l'exécution est d'une qualité digne d'une très sérieuse estime, où le choix des attitudes, les

airs de tête, le mouvement des draperies attestent un savoir au-dessus de l'ordinaire. Les vitres d'Orbais sont les meilleures que nous connaissions de l'époque.



Fig. 14. — LES FILLES DE SION.
(Orbais.)

(Fig. 13 et 14.) Pour bien dire, la négligence fut la règle à peu près partout.

D'autre part, obtenir de la juxtaposition de tons différents la plus riche harmonie possible était le principal objectif des verriers, l'unique chez beaucoup, et la réalité des personnes et des choses leur moindre

souci. Ils teignirent hardiment des chevaux en rouge ou en jaune, des barbes et des chevelures en bleu, et les châteaux, les logis, les paysages prirent parfois des nuances de la plus étonnante fantaisie. Voilà ce qui suffisait aux peintres sur verre de ce temps-là. La justesse des proportions et des gestes, la correction du contour importaient peu. La magie de la coloration n'y eût rien gagné. Pourtant les avantages du dessin et de la couleur ne sont pas inconciliables, même sur un vitrail. Il faudra attendre bien des années encore pour voir ce problème victorieusement résolu.

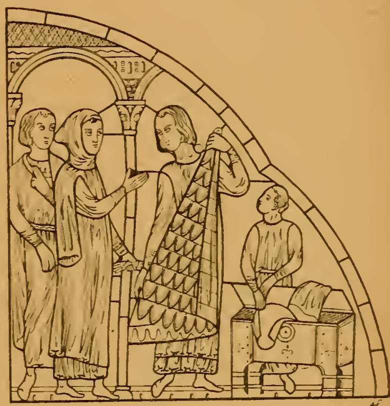


Fig. 15. — SIGNATURE DU VITRAIL DES FOURREURS, DONATEURS. (Bourges.)

Quoi qu'il en soit, il y eut peu à peu chez les verriers du XIIIe siècle tendance à se dégager des entraves préexistantes; l'idée resta spiritualiste, la forme inclina au naturalisme, et c'est sous l'influence de ce commencement d'évolution que furent exécutés les vitraux de la cathédrale de Bourges. Là, l'intention dramatique n'est pas sans se laisser apercevoir, et l'observation directe de la nature est par moments manifeste. Par exemple, l'auteur du panneau sur lequel est figurée la scène des *Fils de Jacob rapportant à leur père la robe*

de Joseph, et de celui qui représente la *Lapidation de saint Étienne* a su, certainement, rencontrer l'accent énergique et pathétique des sujets, et il a vêtu ses personnages à la mode de son temps, prenant pour modèles des contemporains à sa portée, les copiant tels qu'ils étaient et non différemment. Beaucoup de verrières fournissent ainsi des renseignements authentiques sur les costumes du moyen âge; Chartres, Reims, Semur, Lyon, Amiens, Bourges, etc., conservent bien des *signatures* où sont des personnages de tout rang, rois, princes, guerriers, évêques, chanoines, magistrats, bourgeois, marchands, artisans (fig. 15, 16, 17). Cet écrivain, dans une vitre de Semur, n'est-il pas aussi une *signature?* (Fig. 18.)



Fig. 16. — SIGNATURE DES BOUCHERS, DONATEURS.
(Chartres.)

Du reste, dans les sujets légendaires et les *signatures,* fréquemment celles-ci comportent plusieurs personnages; les figures sont toujours disposées à peu près sur le même plan, comme dans les bas-reliefs, ce qui rend l'action de chacune plus lisible. Toujours aussi le lieu de la scène est représenté réduit à la plus simple

expression : pour une église, une porte et un clocher suffiront; deux ou trois branches fichées en terre, si c'est d'une forêt qu'il s'agit; des créneaux sur un pan de muraille, si c'est d'une ville fortifiée; une bande ondulée signifie une rivière, cela à une très petite échelle, bien entendu. Qui sait? peut-être les verriers copiaient-ils simplement les décors où se jouaient les mystères, décors également fort naïfs et rudimentaires.



Fig. 17. — SIGNATURE D'UN ÉVÊQUE, DONATEUR DE LA VERRIÈRE.
(Cathédrale de Lyon.)

La palette des verriers ne s'enrichit pas au cours de ce siècle. Elle s'en tint au bleu, au rouge, au violet ou pourpre destinés aux grandes surfaces, au vert pour de moindres, au jaune employé avec discrétion, au blanc verdâtre, au brun obscur réservé aux contours et aux fortes ombres dégradées en hachures du côté de la lumière. Indépendamment de ces couleurs fondamentales, les intermédiaires, obtenues à coup sûr ou bien grâce aux hasards de la cuisson, fournissaient les ressources de leur variété : le bleu était ou limpide ou verdâtre, quelquefois indigo, mais par exception; le vert avait l'intensité de l'émeraude ou

tirait légèrement sur la turquoise; le jaune était clair ou fumeux, le blanc verdâtre, ou opalin, ou nacré. Les vitraux du XIIe siècle sont d'une coloration plus claire,



Fig. 18. — ÉCRIVAIN.
(Semur.)

plus limpide que ceux du XIIIe. C'est un des caractères qui les fait reconnaître.

La fabrication matérielle du verre n'éprouva, non plus, aucune modification appréciable, sinon, peut-être, qu'elle fut l'objet de moins de précautions : les verres du XIIIe siècle paraissent, en effet, plus altérés

que ceux de la précédente période. Elle continua à livrer aux verriers des feuilles de verre très inégalement dressées, c'est-à-dire irrégulières d'épaisseur, bossuées, raboteuses, avec des stries à la surface, des bulles, des soufflures; de leur côté, les verriers continuèrent à les découper en morceaux de petites dimensions, et, très avisés, firent concourir les malfaçons à la richesse du coloris. Chose certaine, ces différences d'épaisseur et les autres défectuosités varient les décompositions de la lumière, multiplient les réactions réciproques des couleurs et déterminent des tressaillements d'optique qui exaltent les tons, leur donnent de l'accent, de la souplesse, et ajoutent à leur éclat. Seulement elles avaient le désavantage d'emmagasiner la poussière. Les vitres s'encrassèrent; leur obscurcissement motiva la destruction de bien des verrières.

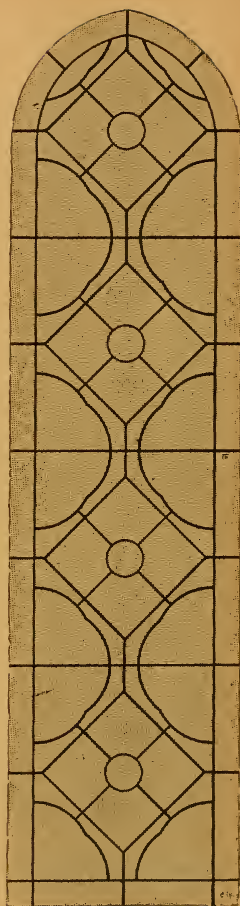


Fig. 19.
ARMATURE DE LA VERRIÈRE DE SAINT-JACQUES.
(Chartres.)

En général, les plombs furent un peu plus larges. Comme auparavant ils sertirent les pièces

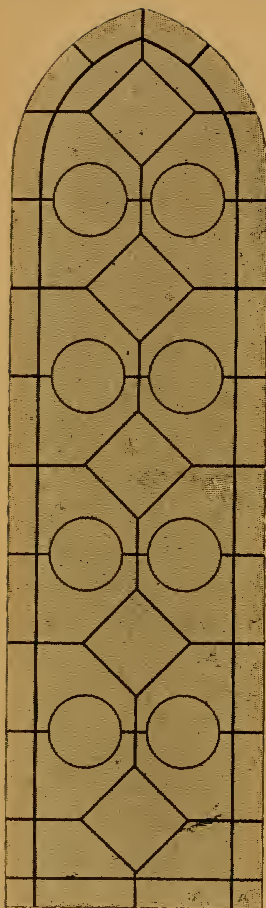


Fig. 20.
ARMATURE DE LA VERRIÈRE DE SAINT-EUSTACHE.
(Chartres.)

de verre, et, réunies en panneaux, celles-ci furent assujetties par des barres et des vergettes pour qu'une fois dressées verticalement elles ne fléchissent point sous leur propre poids. Les armatures subirent, au contraire, de sérieuses modifications.

La ferronnerie forgée avait mis, d'abord, à la disposition des verriers des armatures très simples, composées de montants et de traverses donnant des carrés plus ou moins égaux. Mais dès la fin du XIIe siècle, elle avait réalisé de grands progrès; elle était en mesure d'exécuter des ouvrages difficiles. Aussi, les armatures prirent des formes compliquées; elles s'assouplirent suivant le dessin des médaillons, se contournèrent en cercles, en portions de cercles, en losanges, en ellipses, en quatre-feuilles, etc. De sorte que la combinaison des lignes, des motifs, fit déjà du squelette en fer d'une verrière un agréable décor architectural. Ce mode



Fig. 21.

ARMATURE DE LA VERRIÈRE DE CHARLEMAGNE.

(Chartres.)

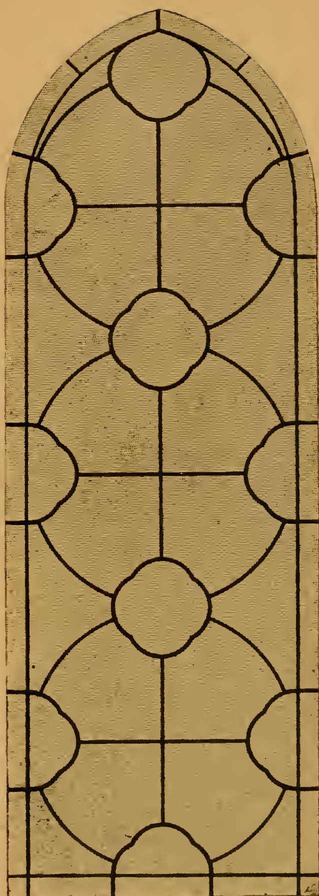


Fig. 22.

ARMATURE DE LA VERRIÈRE DE SAINT-THOMAS.

(Bourges.)

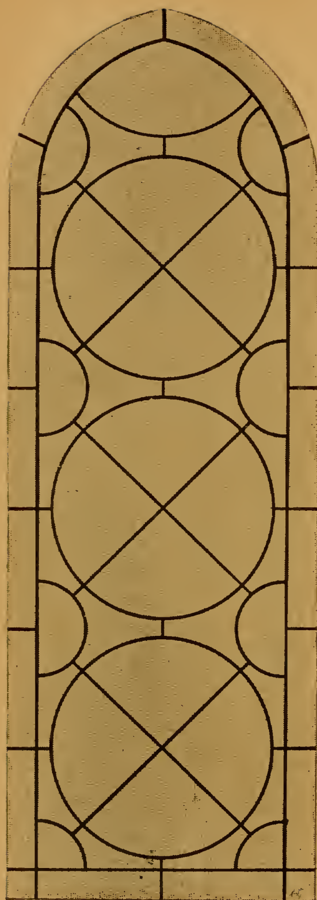


Fig. 23.

ARMATURE DE LA VERRIERE DE SAINT-ÉTIENNE.

(Bourges.)

d'armature a, sans doute, l'inconvénient d'assombrir la verrière; mais, en accusant d'un trait épais et ferme le dessin des divisions, en précisant leurs limites, il prévient l'éparpillement des sujets, dispersion légitimement reprochée aux fenêtres occidentales de Notre-Dame de Chartres, qui gâte aussi un charmant vitrail de la cathédrale de Rouen, à gauche du chœur. D'une jolie tonalité bleue, ce vitrail, où sont des sujets de « l'histoire » *de Joseph,* est en quatre médaillons ovoïdes et six demi-cartouches quadrilobés, supportés seulement par un montant de fer, au centre, et des barres en travers. Il a été exécuté en 1290. — Sur le panneau inférieur, à droite, le nom de l'auteur en lettres onciales : *Clemens vitrarius carnutensis M.*

(*magister,* sans doute). A Sainte-Radegonde de Poitiers, nous avons deux verrières où la légende de la patronne du lieu se disperse plus encore. Pas une des scènes n'est circonscrite par un encadrement quelconque ou par les divisions de l'armature.

Le fer ployé, tordu à la forme des médaillons, fut donc un utile progrès. Toutefois, l'usage s'en ralentit quand on introduisit des meneaux de pierre dans les fenêtres; mais, délaissées ailleurs, les armatures continuèrent à figurer aux baies des édifices qu'on tenait à décorer avec soin, et le fer dessina encore plus d'un contour élégant. Il est facile de s'en convaincre à la Sainte-Chapelle de Paris.



Fig. 24.
ARMATURE DE LA VERRIÈRE DE JOSEPH.
(Bourges.)

Au XIIIe siècle, l'ordonnance légendaire se



Fig. 25.

ARMATURE DE LA VERRIÈRE DE L'ENFANT PRODIGUE.

(Bourges.)

généralisant, les médaillons ne furent pas rien que circulaires, elliptiques, carrés ou à lobes, deux formes alternant parfois dans la même baie, en échiquier ; on les ajusta en d'autres figures géométriques moins simples, plus calculées, comme à Chartres, dans les verrières de *l'Enfant prodigue*, de *Saint Jacques*, de *Saint Eustache*, de *Charlemagne* (fig. 19, 20, 21); à Bourges, dans celles de *Saint Thomas*, de *Saint Étienne*, de *Joseph*, de *l'Enfant prodigue* (fig. 22, 23, 24, 25); celle, à Sens, au collatéral nord, de *Saint Eustache*. (Fig. 26.) La description en serait difficilement compréhensible; il faut recourir à la gravure pour faire connaître leur enchaînement. Il arrive aussi que le médaillon est lui-même divisé en quatre compartiments

distincts, chacun renfermant une scène, comme dans la fenêtre de *la Passion*, à la cathédrale de Rouen, ou bien en cinq, comme à Bourges dans la fenêtre de *l'Enfant prodigue*. La combinaison d'une autre verrière de Bourges, celle de *la Passion*, mérite d'être notée : elle se compose de deux rangées perpendiculaires de six médaillons, et le fond sur lequel les médaillons sont inscrits, au lieu d'être une simple mosaïque, suivant l'ordinaire, est occupé par d'autres médaillons d'importance moindre et par des demi-médaillons quadrilobés où sont peints

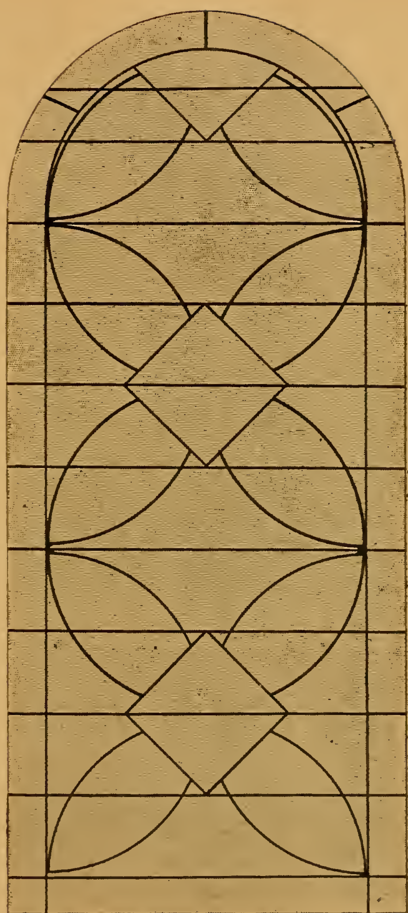


Fig. 26.

ARMATURE DE LA VERRIÈRE DE SAINT-EUSTACHE.

(Sens.)

aussi des sujets. La verrière comprend de cette façon douze grands sujets et quinze plus petits. Aucune règle ne déterminait le nombre des médaillons.

Le fond des médaillons est uni, bleu ou rouge, bleu surtout. Les verriers du XIIe siècle ont quelquefois employé le vert. Ceux de la fin du XIIIe siècle ont à l'occasion agrémenté le fond des médaillons d'ornements délicats. Des fenêtres de la galerie du chœur de Saint-Urbain, à Troyes, offrent des exemples de cette particularité : les sujets se détachent sur des fonds niellés, bleus, verts, rouges, les damasquinures enlevées à la pointe.

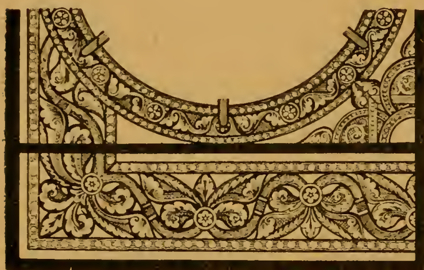


Fig. 27. — BORDURE DE MÉDAILLON. (Chartres.)

Chaque cartouche a son cadre, le même pour tous dans la même verrière, ces cadres habituellement rouges ou bleus, liséres à l'intérieur d'un perlé, extérieurement d'un filet blanc. Ils sont aussi ornés, à Chartres (fig. 27), à la cathédrale de Poitiers (fig. 28), à celle de Reims (fig. 29), de feuilles, de petites rosaces, gracieux appoints à la richesse de l'ensemble. A Tours, les fenêtres du chœur ont leurs médaillons simplement cernés d'un galon rouge, ourlé à l'intérieur d'un mince filet blanc; à Bourges, un galon rouge, uni, renforcé il est vrai du contour de l'armature, encadre les cartouches de la verrière du *Bon Samari-*

tain. Cela est insuffisant et pauvre, à Tours surtout.

On parlait à l'instant du fond de mosaïque sur

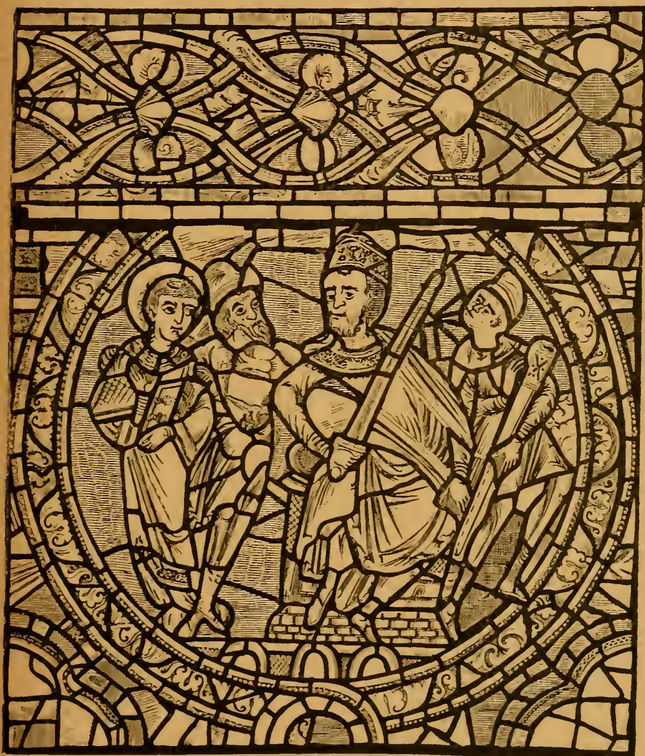


Fig 28. — BORDURE DE MÉDAILLON.
(Poitiers.)

lequel, dans les fenêtres légendaires, les médaillons s'étagent. Au siècle précédent, ces fonds étaient fort réduits, et l'on se contentait de légers ornements pour

les courts intervalles laissés libres par la forme des médaillons. Plus tard, leur rôle s'élargit, compta dans le décor. L'importance en fut même exagérée, à Sens, aux fenêtres du chœur de la cathédrale où six cartouches qui s'espacent à l'aise, deux à deux, sur un champ assez mesquin de losanges, plus deux demi-cartouches à l'amortissement de l'ogive, sont d'un effet maigre et lâche. Ces manques d'équilibre ne furent pas



Fig. 29.

BORDURE DE MÉDAILLON. (Reims.)

fréquents au XIIIe siècle. On couvrait les fonds de semis, de losangés, de quadrillés, rouges sur champ bleu, rarement bleus sur champ rouge, des points jaunes ou blancs, ou des trèfles aux intersections du réseau. Le rouge domine dans le fond de verrières des cathédrales de Sens, de Bourges, de Clermont-Ferrand. Un remplissage d'écailles bleues, bordées de rouge, couvrait le fond quelquefois; ou des carrés bleus, séparés par des baguettes rouges, ou encore des alternances de carrés rouges et bleus, écailles et carrés ornés d'un fleuron en grisaille (à Semur, chapelle absidale de l'église Notre-Dame). Le fond de la verrière du *Bon Samaritain,* à la cathédrale de Bourges, est garni de disques et de fleurons qui chevauchent. Dans le fond de plusieurs autres vitraux de la même église on retrouve

le disque comme organe principal. (Fig. de 30 à 34.)

Il ne sera pas inutile de le faire remarquer, sur les médaillons légendaires, les sujets se poursuivent chronologiquement, et il faut en commencer l'examen, à gauche, par la rangée du bas; « l'histoire » se continue à la deuxième rangée, aussi en commençant à gauche, et ainsi jusqu'au tympan qui contient dans une gloire le saint personnage dont la vie est retracée au-dessous, Dieu le Père, Jésus-Christ ou la Vierge, quand le vitrail est d'ordre symbolique. Du moins est-ce la marche habituellement observée. Très rarement les verrières se doivent lire dans le sens perpendiculaire. Il s'en rencontre dont la lecture se fait en zigzag, alternativement de gauche à droite et de droite à gauche. A la cathédrale d'Auxerre, plusieurs ont cette disposition.

Ordinairement, les verrières légendaires ont emprunté leurs sujets aux Actes des apôtres et aux chroniques religieuses. Il n'est pas rare, cependant, de les voir, d'un ordre plus élevé, enseigner sous une forme mystérieuse les croyances et les dogmes de l'Église. Celles-là sont désignées ainsi : « verrières symboliques » ou « théologiques ». Le chapitre précédent en a signalé des fragments conservés à Saint-Denis, à Vendôme, et parmi des débris de vitraux de l'ancien Saint-Étienne de Châlons-sur-Marne recueillis à Paris par le Musée des arts décoratifs.

Un vitrail de Bourges, donné par la corporation des bouchers, comme l'atteste la *signature* en trois petits médaillons au pied de la fenêtre, est un type parfait de verrière symbolique. Les concordances entre les faits figuratifs de l'Ancien Testament et les faits

accomplis de la Loi nouvelle y sont présentées avec une grande science dogmatique et une remarquable érudition. Mais, pour l'intelligence d'un ensemble et de détails dont le sens échappe aujourd'hui à bien des esprits, on ne peut faire mieux que de conseiller l'étude



Fig. 30. — FOND ET BORDURE DE LA VERRIÈRE DU JUGEMENT DERNIER.
(Bourges.)

de la dissertation si lumineuse des pères Cahier et Martin dans leur magistrale *Monographie de la cathédrale de Bourges*. C'est tout un traité d'iconographie et d'iconologie chrétiennes. La description, l'explication des sujets, l'interprétation des attributs et des emblèmes ne laissent planer aucune équivoque, préviennent toutes les incertitudes. L'enseignement est éloquent, complet. Aussi a-t-il trop d'ampleur pour

qu'on l'analyse ici, encore moins pour qu'on le reproduise, fût-ce par fragments. Les deux savants ecclésiastiques intitulent *la Nouvelle Alliance* cette verrière dont l'objet général est le développement d'une proposition qu'on peut résumer ainsi : « Rachat de l'huma-

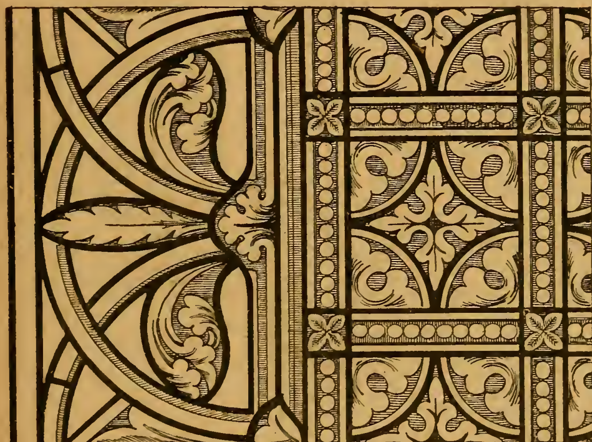


Fig. 31. — FOND ET BORDURE DE LA VERRIÈRE DE SAINT ÉTIENNE.
(Bourges.)

nité par le sacrifice de la croix et substitution de l'Église à la Synagogue. »

A Chartres, une verrière fondée par les maréchaux et les forgerons, d'après la *signature,* a été exécutée sur une donnée identique. Elle est fort mutilée, malheureusement. Il y a aussi un vitrail de *la Nouvelle alliance* à la cathédrale de Tours, dans une des chapelles de l'abside ; un autre à la cathédrale du Mans.

L'église abbatiale d'Orbais en possède un également. La disposition a de l'originalité. L'armature, elle-même, a une signification symbolique : elle dessine une croix ; sur le montant et les bras sont inscrits les cartouches qui contiennent les sujets.



Fig. 32. — FOND ET BORDURE DE LA VERRIÈRE DE SAINT-THOMAS.
(Bourges.)

A Lyon, à Saint-Jean, dans la fenêtre centrale du chevet, le symbolisme est relégué sur la bordure, où des sujets, en de petits cartouches réguliers, complètent mystiquement ceux des médaillons principaux superposés au centre. La vie de Jésus est le thème général. De l'Annonciation à l'Ascension, les scènes s'étagent au milieu, et, à droite, à gauche, des sujets tirés de la

Bible sont, témoignages abstraits, leur amplification théologique. Ainsi, au bas de la verrière, *l'Annonciation ;* puis, d'un côté, *le Buisson ardent, la Toison de Gédéon,* de l'autre. Au-dessus, *l'Étable de Bethléem ;* puis, une *Jeune femme sur une licorne* et *Isaïe annon-*

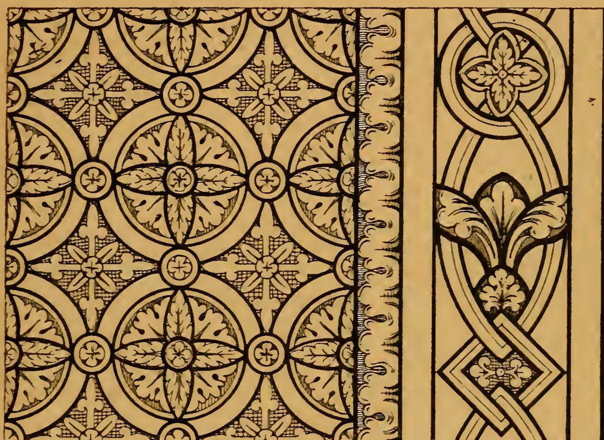


Fig. 33. — FOND ET BORDURE DE LA VERRIÈRE DU MAUVAIS RICHE.
(Bourges.)

çant l'enfantement de la Vierge. Au-dessus encore, *le Serpent d'airain* et *le Sacrifice d'Abraham* font escorte au *Calvaire,* et le même symbolisme conduit la même ordonnance jusqu'au faîte. Il ne semble pas que ce plan ingénieux et méthodique ait souvent servi de modèle. — Les verrières que remplissent des sujets fournis par la légende de Joseph, fils de Jacob, par « l'histoire » de Noé, ou celles du Samaritain, de

l'Enfant prodigue, etc., sont des verrières « théologiques ».

Le verrier du XIIIe siècle n'a pas toujours tenu le symbolisme dans les limites étroites du cartouche. Quatre énormes fenêtres de la cathédrale de Chartres,



Fig. 34. — FOND ET BORDURE DE LA VERRIÈRE DE SAINT DENIS.
(Bourges.)

sous la rose méridionale, dite de Dreux, offrent aux regards chacune deux personnages d'époques différentes, réunis par un accord symbolique en un groupe gigantesque : les grands prophètes de l'ancienne Loi portant les grands vulgarisateurs de la nouvelle. Jérémie porte saint Luc ; Isaïe, saint Mathieu ; Ézéchiel, saint Jean ; Daniel, saint Marc ; mais, au point de vue pittoresque, l'arrangement est bizarre plutôt

que recommandable. (Fig. 35.) — La première de ces verrières a été donnée par Yolande de Bretagne, la deuxième par Alice de Thouars, duchesse de Bretagne, la suivante par le comte de Dreux, Pierre de Mauclerc; la dernière par Jean de Bretagne. Les donateurs sont figurés, au bas, en prières.



Fig. 35. — ÉZÉCHIEL PORTANT SAINT JEAN. (Chartres.)

L'introduction de personnages isolés, souvent de proportions colossales, aux vitres des baies supérieures, remonte au delà du XIIIe siècle. L'opinion prévaut, sans doute, que les verriers du XIIe siècle n'en conçurent pas l'initiative. Cependant, Levieil, dans son *Histoire de la peinture sur verre,* parle de figures de Notre-Dame de Paris, peintes aux fenêtres supérieures du chœur, qui « portoient au moins dix-huit pieds de haut, représentant des évêques coëffés de leurs bonnets en pointes, ou mîtres, tenant entre leurs mains des bâtons pastoraux terminés par un simple bouton au lieu d'une courbe, comme les crosses d'à présent ». Et il ajoute : « Ces vitres, les plus anciennes qui avoient été faites



Fig. 36. — SAINT GEORGES.
(Chartres.)

pour la nouvelle église (il oublie celle donnée par Suger, qu'il a mentionnée pourtant), datoient au moins de 1182, temps où le chœur fut fini et son principal autel consacré par Henri, légat du pape Alexandre III.» Un témoignage aussi formel a la valeur d'un document sérieux ; bon connaisseur et ordinairement bien informé, Levieil n'a pas dû se tromper. Du reste, si elles n'avaient totalement disparu, ces vitres eussent eu pour nous un intérêt historique surtout, paraît-il : elles étaient « d'une manière très grossière et au premier trait; leurs draperies de verre coloré en blanc n'étoient relevées que par une espèce de galon

ou de frange, de couleur d'or ».

Deux causes expliquent l'emploi de personnages de grande stature aux fenêtres hautes des églises : l'économie, d'une part; de l'autre, le besoin rationnel de substituer aux combinaisons légendaires des surfaces larges, également ornées et d'une lecture facile à distance.



Fig. 37.
LA VIERGE MARIE.
(Bourges.)

L'économie était considérable. L'armature d'un grand vitrail occupé par une seule figure, ou deux superposées l'une à l'autre, se composant de barres transversales, le coût d'une ferronnerie aussi simplifiée est de beaucoup moins élevé que s'il s'agit de forger quinze, vingt médaillons, souvent davantage, de formes diverses, et de les assembler dans la même fenêtre. (Fig. 35 à 38.) En second lieu, la main-d'œuvre du verrier est réduite dans une mesure encore plus considérable. Autre chose, en effet, est de peindre une seule figure quelles que soient ses dimensions, ou quantité de petites disséminées en de nombreuses scènes et de multiplier les bordures

en conséquence. — L'idée d'économie est flagrante dans quatre verrières de Chartres, contenant deux grandes figures d'apôtres chaque, exécutées d'après le même carton, le verrier s'étant contenté de varier les couleurs et de donner aux personnages des noms différents.

Toutefois, l'emploi de vitres peu compliquées aux baies supérieures s'imposait par la logique même du décor.

Avec ses petites divisions et subdivisions, la verrière légendaire est compréhensible, seulement quand elle n'est point éloignée du regardant. Si l'on visite la cathédrale du Mans, afin de localiser une observation dont l'intention est générale, on est frappé de la belle entente des armatures des basses fenêtres; on examine les sujets non sans être touché de leur mise en scène gauche mais expressive, de leur exécution enfantine, naïvement incomplète. Surtout, le prestige des teintes, la répartition admirablement calculée, équilibrée, des nuances, le coloris, en un mot, vous subjuguent. Au contraire, aux fenêtres hautes, elles aussi à dispositions légendaires, tout devient insaisissable et s'embrouille. Impossible de suivre une forme, moins encore une idée. Elle-même, l'armature dessine des contours amollis et incertains. Les sujets se dissipent dans l'espace; les alternances si décoratives de colorations s'effacent; les détails sont dévorés par l'éloignement, et leur abondance, leur variété ajoutent à la confusion. Nous n'exagérons pas.

Les moyens d'obvier à de tels inconvénients durent certainement préoccuper les artistes du XIIIe siècle autant, au moins, que les soucis de l'économie. En tout

cas, les plus anciens vitraux à grands personnages qu'on puisse citer sont à Chartres, dans l'église Saint-Pierre, jadis chapelle d'un couvent de bénédictins, aux baies latérales du chœur.



Fig. 38. — SAINT MATHIAS.
(Saint-Pierre de Chartres.)

Chaque fenêtre, à deux lancettes, renferme quatre figures en pied, étagées deux et deux, sur un fond bleu, — rouge parfois, — bordé d'une large bande de grisaille. Elles ont deux mètres et demi de hauteur, à peu près. Le tympan est divisé en trois quatre-feuilles contenant, celui de la pointe, un ange, des couronnes dans les mains, les autres, des scènes de martyres. Toutes les grandes figures, d'une physionomie étrange, d'une exécution sauvage, sont de très noble allure quand même. Dans l'ensemble, le dessin ne paraît pas absolument incorrect. C'est le détail qui est exagéré et forcé. On signalera, entre autres, à droite, un apôtre de profil, Mathias, peut-être, un livre

dans la main gauche, tenant une palme de l'autre, coiffé d'un bonnet dont la teinte tire sur l'orangé, vêtu d'une robe violâtre, d'un ample manteau blanc. (Fig. 38.) — Il y a aussi, aux baies de la nef de Saint-Pierre et de l'abside, des verrières légendaires, mais moins remarquables que celles de la cathédrale, et délabrées.

Les verrières du fond du sanctuaire réservées aux sujets de la Passion et de la vie de la Vierge, celles du chœur aux apôtres, aux premiers martyrs, aux patrons de l'église, soit la chronologie, soit la hiérarchie gouvernaient l'ordre des grandes figures aux fenêtres de la nef. Sur ses vitraux, Saint-Ouen, à Rouen, déroule une longue théorie de personnages légendaires ou historiques qui se prolonge à partir du bas de l'enceinte, à gauche, depuis Adam jusqu'au *Christ sur la Croix*, au chevet du chœur, et s'achève à droite, en retour, avec les abbés les plus célèbres de monastères divers. Cette œuvre orthodoxe est de verriers du xve siècle, mais appartient pleinement au xiiie par l'idée de l'ordonnance, qui faisait, alors, concourir exactement chaque partie à l'expression symbolique d'une pensée fondamentale.

Dans la cathédrale de Reims, on voit les trente-six premiers rois de France et les trente-six archevêques qui les consacrèrent. Les lancettes de la nef sont occupées, au sommet par un roi, à la base par un prélat, — l'ancienne liturgie rémoise place les rois avant les évêques, — tous assis, suivant l'usage de l'époque quand il s'agissait de personnages entrés dans l'éternel repos. Assurément, la pensée générale du décor est bien jus-

tifiée par la destination d'une basilique où sont sacrés

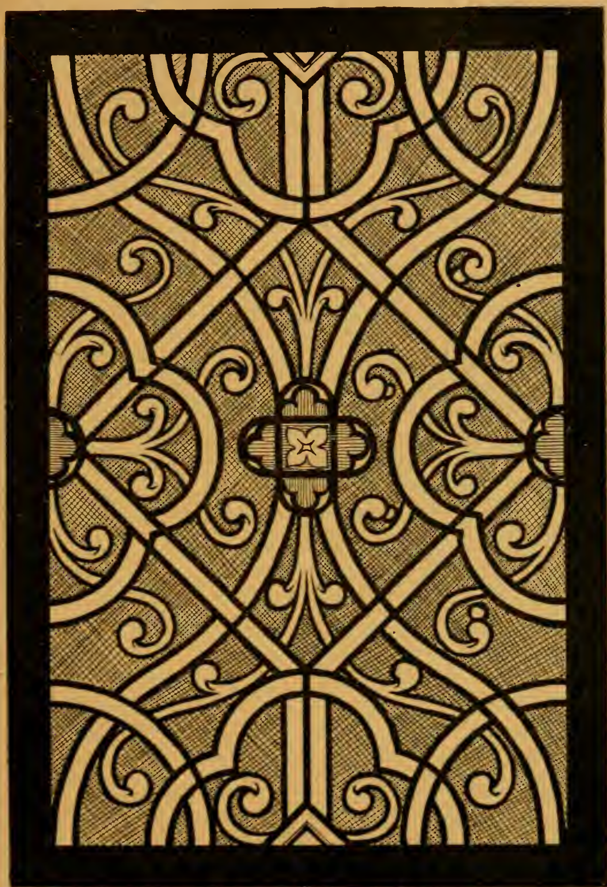


Fig. 39. — GRISAILLE. (Saint-Martin-aux-Bois.)

les rois. Mais des différences dans le coloris des vête-

ments, des variantes dans les accessoires ne suffisent pas à rompre la monotonie d'une unité trop rigoureusement observée. C'est un ensemble sagement entendu et raisonné auquel fait défaut l'intérêt de la variété. Les neuf fenêtres géminées de l'abside offrent même disposition. A la fenêtre centrale, le Christ occupe la partie haute de la lancette à droite, et, au-dessous, l'archevêque de Reims; la Vierge, son fils dans les bras, occupe la partie haute de la lancette à gauche, et la façade de l'église métropolitaine est figurée au-dessous. De chaque côté de cette fenêtre centrale, quatre autres, aussi à deux lancettes, où, dans le haut, sont représentés les apôtres, les évangélistes, et, dans le bas, les évêques suffragants de Soissons, de Laon, de Châlons, de Senlis, etc., chacun sa cathédrale à côté, dessinée d'imagination, il est vrai, sans la moindre ressemblance

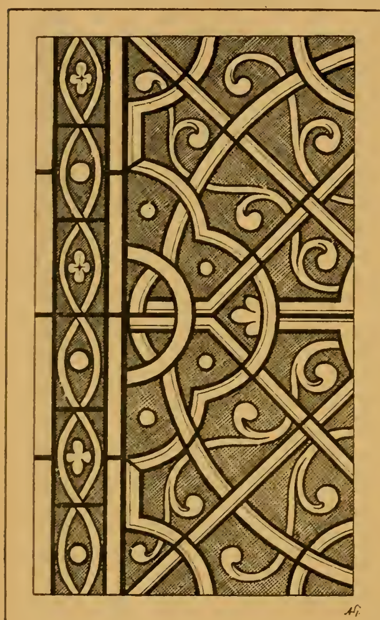


Fig. 40. — GRISAILLE ET SA BORDURE.
(Saint-Martin-aux-Bois.)

avec l'édifice dont elle est censée donner l'image.

Voici un exemple de personnages en autant de fenêtres distinctes, qu'un lien idéal réunit dans la figuration d'une seule action.

Au-dessus du grand portail de cette même cathédrale de Reims, entre les deux roses, règne une galerie percée de neuf baies séparées l'une de l'autre par une mince colonnette et garnies de verrières, chacune contenant une figure. Ces figures alignées ont évoqué chez les uns le souvenir du sacre de Charles VII en présence de Jeanne la Pucelle, de la reine et de pairs, sans songer à la date authentique de vitres antérieures à l'événement de deux siècles environ; d'autres ont cru y reconnaître le sacre de saint Louis, à cause des *châteaux* de Blanche de Castille inscrits dans toute la longueur de la galerie, ornement nullement caractéristique pourtant, lorsqu'il est employé seul. Mieux que cela : les personnages sont ceux de la légende du sacre type, du sacre de Clovis fondateur de la monar-



Fig. 41. — GRISAILLE.
(Saint-Urbain de Troyes.)

chie, oint deux fois comme chrétien et comme roi, baptisé à Bétauze, sacré ensuite dans l'église métropo-

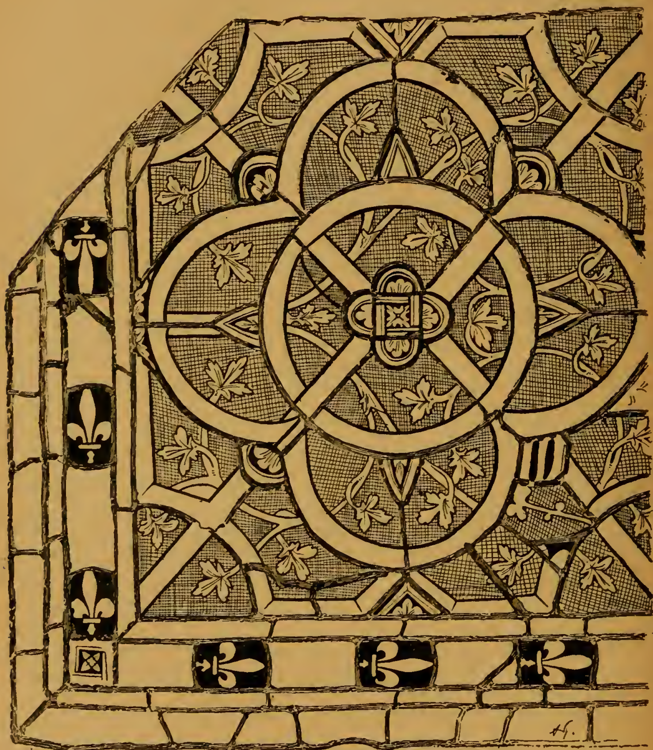


Fig. 42. — GRISAILLE ET SA BORDURE.
(Cathédrale de Reims.)

litaine : au milieu, Clovis, la tête nue, une épée à la main, néophyte et soldat; à sa droite, le pontife consécrateur, saint Rémi, bénissant d'une main, de l'autre

tenant son bâton pastoral; à sa gauche, l'évêque assistant; près des prélats, deux femmes, sainte Clotilde et Albofrède, épouse et sœur de Clovis; enfin deux pairs



Fig. 43. — GRISAILLE ET SA BORDURE.
(Bourges.)

ecclésiastiques et deux pairs laïcs. Il faut en convenir, comme préface à une vitrerie hiératique et royale, à la principale façade du temple élevé au lieu où le fier Sicambre reçut l'onction sainte, les personnages sont parfaitement à leur place. Le temps, les restaurations

plus dommageables souvent que les morsures des années, ont matériellement éprouvé ces verrières et dispersé beaucoup des premières pièces. Il n'importe. En



Fig. 44. — GRISAILLE ET SA BORDURE.
(Mans.)

dépit des désastres, l'intention d'unité reste frappante. C'est ce qu'on a voulu démontrer [1].

1. Sur la cathédrale de Reims, voy. *Histoire et description,* par le chanoine C. Cerf; — *Histoire et description,* par l'abbé Tourneur; — *Notre-Dame de Reims,* par P. Tarbé; — *Description historique,* par Pouillon-Piérard.

Les fenêtres, très allongées, relativement à leur lar-

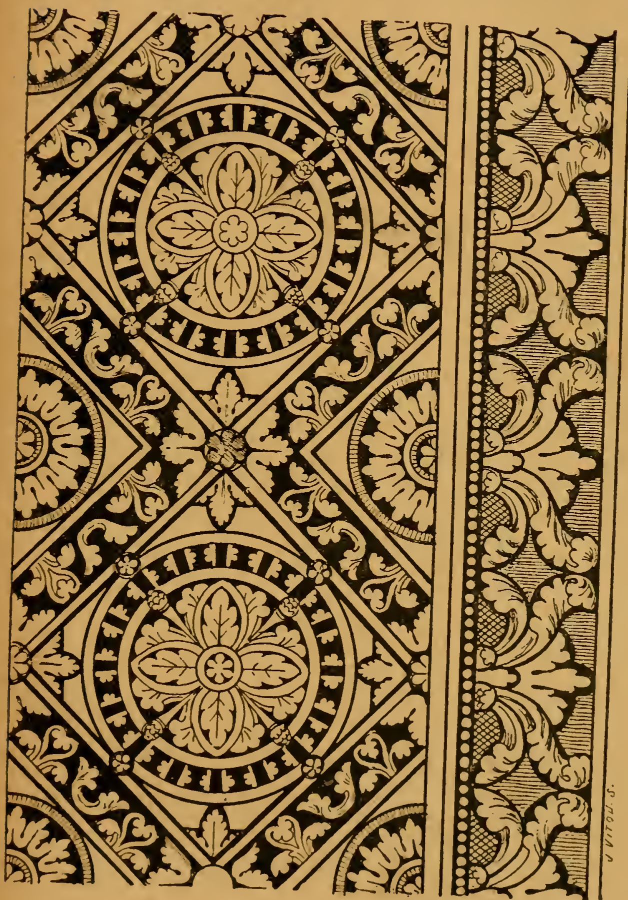


Fig. 45. — GRISAILLE ET SA BORDURE. (Soissons.)

geur, et encore rétrécies par la bordure peinte sur les

vitres, ouvraient des cadres étroits où les verriers ont peint parfois deux grandes figures superposées. C'est l'agencement, on vient de le voir, des verrières de la nef de Notre-Dame de Reims. C'est celui aussi de deux verrières de Tours, le vitrail « des évêques », le vitrail « des prêtres de Loches ». Plus fréquemment, ils se bornaient à un seul personnage. Alors, comme à Chartres, la figure se détache sur un fond uni, rouge ou bleu, qui s'étend sur le reste du vitrage, sauf l'espace pris par la bordure, ou bien, comme dans certaines baies de la nef moyenne de Saint-Étienne de Bourges, sur un champ de lacis ; ou bien, fond et figures sont resserrés entre deux marges de grisailles, comme à Auxerre et à Lyon. A Saint-Urbain de Troyes, aux fenêtres hautes du chœur, autre disposition : la grisaille monte du bas jusqu'à la moitié de la verrière, à peu près, la figure au-dessus sur fond bleu, quelquefois rouge. A Tours, les « évêques » et « les prêtres de Loches », disposés en deux rangées, une bande de grisaille sépare les rangées, une autre dessous, une troisième au-dessus. Et, en outre, la coutume fut de surmonter chaque personnage d'un dais, sobre de détails, de proportions modérées, tenu dans une douce tonalité, accompagnement dont on devait exagérer avant la fin du siècle l'importance et le rôle.

On vient de parler de grisailles. Le moment est venu de renseigner le lecteur sur cette ornementation translucide : les plombs en dessinent les grands compartiments combinés de façon à éviter les angles aigus, trop fragiles, accusant le mouvement régulier, l'enchaînement des lignes, et des arabesques complémentaires

se détachent en clair sur un fond gris uni, ou hachuré

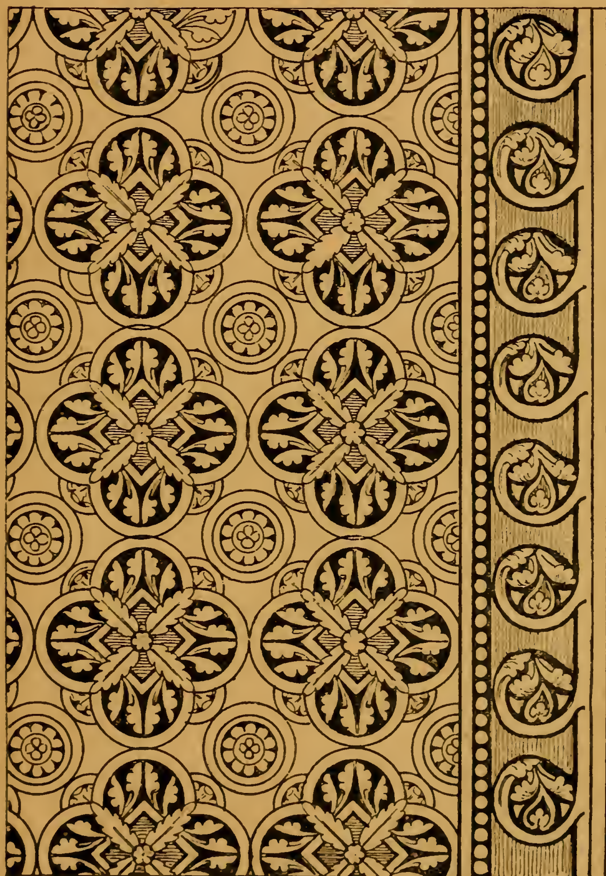


Fig. 46. — GRISAILLE ET SA BORDURE. (Saint-Rémi, Reims.)

au pinceau en treillis serrés. Quelques gravures d'après

divers exemples permettent d'abréger les explications. (Fig. 39 à 48, et 62.)

On fit des grisailles pures, c'est-à-dire sans introduction de colorations, ces grisailles destinées surtout aux petites baies; on en fit aussi, celles-là pour les grandes fenêtres, où s'entre-croisent des filets de couleur, rectilignes et courbes, le damas du champ semé de fleurettes, de rosaces rouges, vertes, bleues, etc., et que cerne une bordure colorée. Très répandu dans la seconde moitié du XIIIe siècle, ce système, qui donne de la richesse à l'aspect général, a l'avantage sur le précédent de mieux formuler la charpente du décor, de rendre plus sensibles les organes principaux de l'ornementation. Enfin, il y a des grisailles monochromes, et d'autres où le plomb suit le listel, ou filet, sur un seul bord, le bord opposé tracé au pinceau. A cette méthode le tracé perd beaucoup de la fermeté indispensable.

Tout à l'heure on disait que des vitraux se composaient à la fois de grandes figures et de grisailles. On en fit dans lesquels est un sujet en un médaillon, isolé au milieu de la baie, à cela près tout en grisailles, ou encore une ou deux bandes étroites de scènes traversant la verrière dans sa largeur. Mais, en bien des cas, la grisaille règne sans partage dans les fenêtres.

De ces divers genres de grisailles, il nous est parvenu de nombreux témoignages. On les consultera avec fruit. Pour l'esprit de l'invention, pour la grâce et le tour du détail, on peut, souvent, les prendre comme modèles. Il en reste en bien des lieux, à Chartres, à Sens, à Bourges, à Reims, à Troyes, à Châlons-sur-Marne, à Auxerre, à Tours, à Saint-

Germer, à Poitiers, à Coutances, à Soissons, à Saint-Martin-aux-Bois, et autre part encore. Une église d'Angers, Saint-Serge, en possède trois, des plus belles qu'on puisse citer. Celles de la cathédrale de Salisbury sont d'un tracé un peu sec, un peu froid. (Fig. 48.)



Fig. 47. — GRISAILLE.
(Sens.)

Il est à croire que des mesures d'économie ne furent point étrangères à l'emploi de la grisaille, très répandu à partir de la seconde moitié du XIIIe siècle. Certainement, ce mode de clôture remonte plus loin. Levieil en signale à Notre-Dame de Paris qui auraient été mises en place à la fin du XIIe siècle, suivant lui. Il ne faut pas compter avec une grisaille de Saint-Jean-aux-Bois, près Compiègne, dans le goût mâle du XIIe siècle, ni avec plusieurs de l'église d'Orbais. Ce sont des retours momentanés à l'ancien style, des caprices rétrospectifs. En réalité, ces vitres appartiennent, pour l'exécution, à la première partie du XIIIe siècle. A Saint-Pierre de Char-

tres on a signalé, au cours de ce chapitre, d'amples bandes de grisailles en des lancettes à grands personnages. Elles sont de la même époque. Mais, il faut le répéter, l'origine de la grisaille est plus ancienne.

A Saint-Denis, du reste, la fenêtre aux griffons a beaucoup des caractères de la grisaille. Toutefois, considérons-la plutôt comme une mosaïque, c'est-à-dire un vitrail d'ornements, cherchée et réalisée dans une tonalité claire, limpide, brillante. La cathédrale de Soissons, l'église Saint-Rémy, à Troyes, ont aussi des fenêtres colorées en tons légers, à classer au rang des mosaïques et non parmi les grisailles. Des vitraux du même genre à Saint-Thomas de Strasbourg, à Colmar, à Fribourg, les uns et les autres d'un style peu flexible, avec leurs gros feuillages d'allure pesante.

Toujours est-il qu'à l'usage des grisailles, généralisé, on fut redevable d'un sérieux avantage pratique : l'éclairage de l'église s'en trouva amélioré, l'effet pittoresque y gagna un progrès notable. Assez opaque pour neutraliser, absolument, le jeu trop vif des rayons solaires, assez translucide pour que les parties élevées de l'enceinte reçoivent la lumière, la grisaille voile d'une sorte de glacis nacré et tendre, de la plus exquise finesse, les chatoiements de toutes nuances des verrières colorées, et ainsi se poursuit, du sol aux voûtes, une gamme progressive de vibrations réglées, gamme austère, recueillie au bas du vaisseau, lumineuse et souriante dans ses hauteurs. La cathédrale de Chartres a la fortune de conserver presque la totalité de ses anciens vitraux. Là, surtout, on jouit de cette harmonieuse gradation.

Un mot avant de laisser ce sujet. La grisaille, plus décorative, d'un effet plus net que le verre incolore dont il a été parlé au précédent chapitre, dut être fort



Fig. 48. — GRISAILLE.
(Salisbury.)

employée pendant le XIIIᵉ siècle aux baies des édifices civils et des riches logis. Il n'est resté aucun spécimen de ces vitrages d'appartements.

Au XIIIᵉ siècle, sans que le caractère en ait été sensible-

ment modifié d'abord, sans que leurs éléments fussent bien différents de ceux précédemment mis en œuvre, les bordures perdirent de leur intérêt. Les verriers restaient en retard sur les sculpteurs. Ceux-ci avaient adopté des types nouveaux imités des flores locales, que ceux-là persévéraient dans les formules de leurs prédécesseurs, les amoindrissant peu à peu, et s'en tenaient aux feuilles d'acanthe et de lotus à cinq ou sept festons, enlacés ou recourbés en crochets; aux enroulements perlés, aux entrelacs, aux palmettes et à d'autres ajustements qui dérivaient, pour la plupart, des traditions byzantines. La largeur des bordures diminua; les motifs s'amincirent, gagnant en élégance, peut-être, ce qu'ils perdaient en gravité, en force; bientôt disparurent les perlés, et, finalement, l'ornemenation s'appauvrit au point qu'au milieu du siècle, à peine, une simple rangée de blasons suffit à encadrer une fenêtre. Ainsi, la bordure du vitrail, déjà cité, de Sainte-Radegonde de Poitiers,



Fig. 49.
BORDURE D'UN VITRAIL XIIe SIÈCLE.
(Saint-Denis.)

est faite, toute, des armoiries de France et de Castille, alternant, qui révèlent, il est vrai, le donateur, Alphonse, comte de Poitiers et de Toulouse, frère de saint Louis. — La même bordure se rencontre à la Sainte-Chapelle de Paris, à Soissons, à Troyes, à Amiens, à Lyon, à Tours, à Chartres, à l'église des Moulineaux, village peu distant de Rouen ; elle apprend alors que le vitrail a été donné par Louis IX ou Blanche de Castille, fondateurs infatigables et enthousiastes de verrières. — Dans la verrière des Moulineaux, la reine Blanche, saint Louis, Marguerite de Provence sont à genoux devant Dieu le Père. — La bordure subit de nouvelles simplifications. On en fit où des fleurs de lis et des crosses épiscopales alternent, avec une seule rangée de fleurs de lis, avec des carrés, des losanges, des disques, un fleuron en grisaille au milieu. C'en était fait à jamais

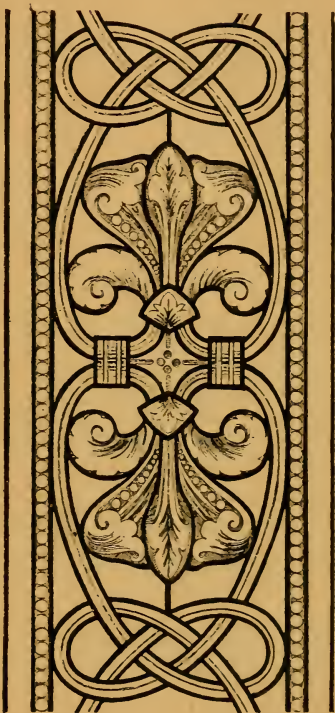


Fig. 50. — BORDURE D'UN VITRAIL XIIe SIÈCLE.
(Angers.)

de son ampleur, de son énergie décorative. Ici, le lecteur a sous les yeux plusieurs spécimens de bordures. (Fig. 49 à 56.) Il peut se reporter, en outre, ci-dessus, aux gravures 6, de 27 à 34, et à celles numérotées 40, 42, 43, 44, 45, 46, qui sont aussi des exemples concluants.



Fig. 51. — BORDURE D'UN VITRAIL. (Reims.)

A ce qui a été dit déjà de la composition architectonique des roses, ajoutons que la peinture des verres qui ferment ces immenses baies circulaires développe habituellement un seul sujet. A la cathédrale de Chartres, la rose occidentale représente *le Jugement dernier*, — et son harmonie légèrement verdâtre ne laisse pas d'un peu jurer avec les belles verrières du XIIe siècle, placées au-dessous, plus limpides et plus riches; le sujet de

la rose du Nord, dite « rose de France », parce que c'est un don de Louis IX, est *la Glorification de la Vierge;* celui de la rose en face, *la Glorification de Jésus-Christ.* Mêmes sujets, dans le même ordre, aux roses des transepts de Notre-Dame de Paris. A Bourges, à Soissons, *la Glorification de la Vierge* se retrouve dans les roses septentrionales; à Reims, dans la rose de la façade [1], et dans la rose ouverte à l'abside rectangulaire de la cathédrale de Laon. A la cathédrale de Lyon, la rose du nord, fondée, comme l'apprend une inscription sur la verrière, par le doyen Arnoud de Colonges, lequel mourut en 1250, a pour thème *les Bons et les Mauvais riches;* celle du Midi, *Chute et réhabilitation de l'homme.*



Fig. 52.
BORDURE D'UN VITRAIL.
(Bourges.)

1. A diverses reprises, la rose occidentale de Reims a subi des réparations malheureuses. Elle était déjà fort altérée quand un orage de grêle, en 1886, a failli tout détruire. Peu de personnages sont complets. Beaucoup ont disparu. M. Paul Simon en a préparé une restauration très intelligente qui semble devoir restituer à ce beau décor sa splendeur première. (Fig. 57.

Mais en des ouvertures percées à une grande élévation, de minuscules personnages sont-ils bien utiles ? Par exemple, les seize prophètes, les trente-deux rois de Juda, les trente-deux pontifes du peuple d'Israël rayonnant autour de Marie portant son fils, à une telle hauteur du sol, à une telle distance du regard, à quoi bon ? Les figures sont là pour leur coloration, rien de plus, et c'est l'ensemble de ces colorations, d'une harmonie bleutée, étincelante et tranquille en même temps, semée de filets rouges, d'incidents verts, de touches jaunes, de baguettes blanches, qui met la rose du nord de Notre-Dame de Paris au-dessus de toute comparaison, sans que les rois et les autres figures bibliques puissent revendiquer quoi que ce soit dans cette supériorité. Les réparations n'ont pas trop malmené l'admirable pièce.



Fig. 53.
BORDURE D'UN VITRAIL.
(Troyes.)

On n'en dira pas autant de celle qui lui fait vis-à-vis, au fond de l'autre transept. C'est, sans doute, à la restauration opérée au dernier siècle qu'elle perdit

l'homogénéité de son coloris. Entre autres outrages, celui-ci : le cardinal-archevêque de Noailles fit remplacer au médaillon central, par les armoiries de sa famille, l'image de Jésus-Christ. La rose occidentale, celle de la façade, a été plus durement éprouvée encore. Des parties détruites, beaucoup de verres dépareillés, mal assortis, en ont ravagé l'harmonie. Complète, on y voyait, dit-on, *la Généalogie de la Vierge*.



Fig. 54.
BORDURE D'UN VITRAIL.
(Reims.)

Une rose de la cathédrale de Soissons, moins vaste et plus simple que la rose septentrionale de Notre-Dame de Paris, en rappelle l'excellente harmonie. Elle comporte douze médaillons seulement. Le champ bleu dans l'intervalle des rayons, bordé des châteaux de Blanche de Castille, est losangé en rouge, un point blanc piqué au centre de la maille.

En définitive, l'assemblage symétrique de verres différemment teintés, ajustés en mosaïque, paraît suffire à l'effet décoratif d'une verrière de rose. La grande rose septentrionale

de la cathédrale d'Amiens, la plus réputée de la célèbre basilique, d'un merveilleux rayonnement de couleurs, d'une rare puissance et d'un grand charme, est tout bonnement une mosaïque. A la cathédrale de Séez, une rose, et fort belle, est aussi la justification du même principe. Les cinq roses absidales de la basilique de Bourges sont des chefs-d'œuvre de mosaïques polychromes.

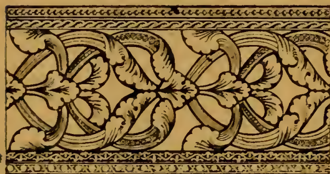


Fig. 55.
BORDURE D'UN VITRAIL.
(Cologne.)

Dans les petites roses ouvertes aux tympans des fenêtres basses, les personnages sont plutôt à leur place, attendu qu'ils complètent, là, et résument le sens des sujets répartis au-dessous. (Fig. 58.) Aux roses, d'un plus large diamètre, des grandes fenêtres à plusieurs meneaux, on rencontre parfois des compositions touffues; ainsi *le Jugement dernier* à Sainte-Radegonde de Poitiers. Il y a aussi de ces roses moyennes vitrées de grisailles, un sujet coloré dans le compartiment central, à Auxerre, par exemple, dans la claire-voie du chœur de la cathédrale. L'effet en est léger et agréable. (Fig. 59.)



Fig. 56.
BORDURE D'UN VITRAIL.
(Lyon.)

Avant d'en finir sur le vitrage des roses, il ne sera

pas indifférent d'en faire l'observation, disons que si ailleurs qu'en France, à Cologne, à Fribourg, à Ratisbonne, à Cantorbéry et à Salisbury, à Bruxelles et à Liège, à Milan, à

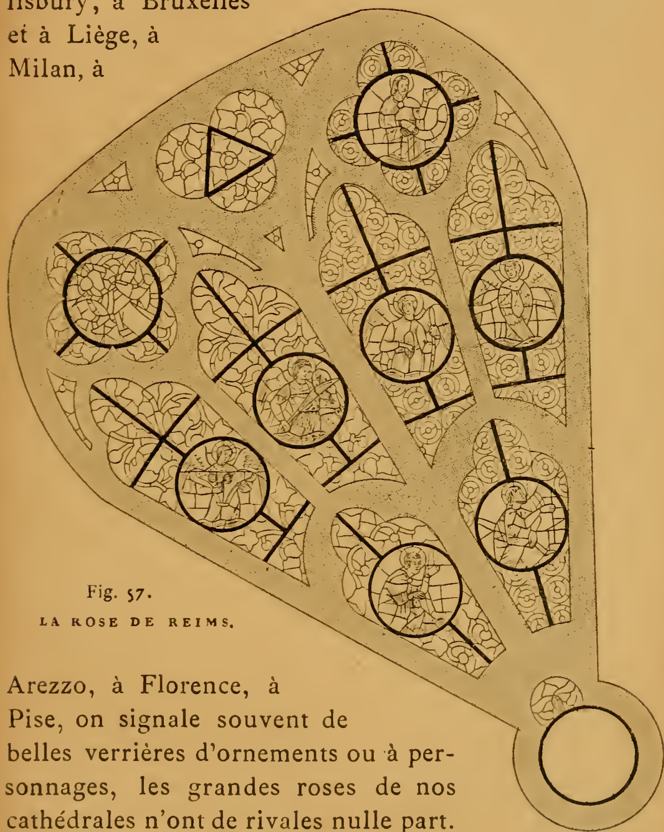


Fig. 57.
LA ROSE DE REIMS.

Arezzo, à Florence, à Pise, on signale souvent de belles verrières d'ornements ou à personnages, les grandes roses de nos cathédrales n'ont de rivales nulle part. Ce magnifique motif architectural semble être, en quelque sorte, exclusivement français.

On a cité dans ce chapitre, en termes trop rapides,

assurément, des verrières du XIIIe siècle encore existantes; mais il faudrait parler d'un plus grand nombre pour que l'énumération fût complète. Et cette énumération aurait une autre étendue encore, si la plupart des vitres inventoriées en 1754 par l'abbé Lebeuf



Fig. 58. — PETITE ROSE.
(Bourges.)

n'avaient pas été détruites. Seulement dans le diocèse de Paris, il en releva dans quarante ou cinquante églises de collégiales, de monastères, de paroisses. Le Temple avait toutes ses vieilles vitres absidales, Saint-Victor une grande partie de ses anciennes verrières. Celles des bas côtés, surtout de la chapelle Saint-Clair, passaient pour très remarquables. Dans sa *Description de Paris*,

Piganiol de la Force les tient, il est vrai, en une faible estime : « Les figures en sont presque toutes pitoyablement dessinées et leurs proportions hors du bon sens. » Mais le temps où Piganiol jouissait de



Fig. 59 [1]. — MOYENNE ROSE.
(Auxerre.)

quelque crédit n'était pas tendre pour le moyen âge. Au musée des Petits-Augustins, Lenoir avait recueilli plusieurs débris, parmi lesquels neuf panneaux provenant du réfectoire de l'abbaye de Saint-Ger-

1. Les figures 6, 15, 27, 30, 31, 32, 33, 34, 37, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 58 et 59 sont tirées de l'admirable *Monographie de la cathédrale de Bourges*, par les PP. Cahier et Martin. — Ch. Poussielgue, éditeur.

main-des-Prés, exécutés vers 1230 et donnés par la reine Blanche.

Maintenant, si tant de monuments de notre art national ont été détruits, il ne faut pas en chercher les causes seulement dans la sauvagerie des guerres religieuses ou l'effervescence des colères révolutionnaires, non plus dans l'ineptie des bandes noires ou la négligence des hommes : ceux-là qu'aurait dû intéresser leur conservation en ont souvent décidé, commandé la ruine.

A Notre-Dame de Paris, le chapitre fait remplacer par des verres blancs toutes les verrières des XIIe, XIIIe et XIVe siècles; les chanoines de Reims accomplissent de 1739 à 1768 le même acte de vandalisme dans les fenêtres basses de leur cathédrale, les moines de Saint-Rémi, à Reims, pareillement dans leur église; et un digne bénédictin, dom Chastelain, pour que son nom ne soit pas ignoré, homme de savoir, peut-on supposer, écrivait à ce propos avec une ineffable sérénité : « Afin de donner à cette grande basilique un air de majesté et de magnificence qu'elle n'avait pas, les religieux, non contents d'avoir fait mettre presque toutes les vitres en verre blanc quelques années auparavant, entreprirent encore de la faire reblanchir depuis le haut jusqu'en bas, depuis le mois d'octobre 1755 jusqu'au mois d'octobre 1757, de façon qu'elle parût toute neuve. »

A Chartres, les chanoines imaginent également, en 1757, de remplacer par du verre blanc la bordure des douze fenêtres du chœur, à l'étage supérieur, et ordonnent plus tard (1773 et 1788) de rompre totale-

ment six de ces verrières afin de mieux éclairer *l'Assomption,* groupe en marbre du sculpteur Bridan. En 1786, quand Bridan terminait sur place son travail, déjà le chapitre avait fait défoncer un grand vitrail, au-dessus du chœur provisoire installé dans la nef, près du transept méridional. Que de méfaits commis par de simples curés de paroisse quand les hauts personnages du clergé, et les plus instruits, témoignent d'une aussi ardente prédilection pour les vitres blanches et le badigeon !

Malgré tout, bien des vitres du XIIIe siècle ont pu échapper aux mauvaises circonstances. Il s'en rencontre peu dans l'ouest de la France et dans l'est, pas du tout dans le midi, sauf à Béziers et peut-être à Carcassonne, mais assez fréquemment dans les autres régions. Ainsi, on trouve des fragments, même des fenêtres entières, à Évreux, à Lisieux, à Saint-Germain-lès-Corbeil, à Brie-Comte-Robert (belle rose à douze compartiments, où sont figurés les mois et les saisons); à Choisel; deux baies presque complètes à Gassicourt, près Mantes, données par la reine Blanche; à Saint-Sulpice-de-Favières, près Arpajon (traits de la vie de Sulpice le Débonnaire, archevêque de Bourges, aumônier de Clotaire II); à Saint-Julien-du-Sault, près Joigny, où l'on démêle des analogies avec des vitraux d'Auxerre, de Troyes et de Sens; — à Noyon, à Beauvais, à Saint Quentin, à Châteauroux, à Clermont-Ferrand, etc., etc. On dirait plus ancienne la date des verrières des cathédrales de Toul et de Metz à cause de leur physionomie byzantine. Elles sont du siècle, pourtant. Du commencement du siècle, des verrières de la cathédrale de Cou-

tances, dont *la Glorification de la Vierge* à une fenêtre du chœur. La chapelle du château de Braye, près Montmort, élevée au XIII[e] siècle, conserve ses premières vitres, un *Arbre de Jessé* et une *Passion*. A l'ancienne cathédrale de Dol, le mur du chevet qui ferme l'église à angle droit est percé d'une fenêtre haute de 9[m],50, large de 6[m],50, à sept meneaux. Divisée en huit séries de médaillons polylobés, souvent intacts et d'une riche couleur, cette belle verrière de la fin du siècle est consacrée à la vie de la Vierge et de Jésus, et à des sujets de « l'histoire » de saint Samson, premier évêque de Dol.

Dans les baies inférieures et hautes du chœur de la cathédrale de Tours, quinze verrières à dispositions légendaires, exécutées de 1250 à 1297 et bien conservées. Un tel ensemble est des plus imposants ; l'harmonie de la coloration, où le rouge insiste, impressionne fortement. Cela n'est pas contesté. Mais on a dit plus haut quelles réserves autorisent les verrières de cette ordonnance, perdues dans l'espace. De près, ce n'est pas toujours sans effort qu'on parvient à s'y reconnaître. Qu'est-ce, alors qu'un grand éloignement en sépare ?

Sur les vingt-cinq verrières du chœur de Saint-Étienne, à Bourges, vingt-deux, légendaires, datent du XIII[e] siècle ; sans préjudice des grandes figures aux baies des étages intermédiaire et supérieur, autour du chœur et du sanctuaire, d'un style farouche, incorrectes de proportions et de contours, mais très expressives et qu'un excellent coloris recommande ; sans préjudice, non plus, de quarante-cinq roses moyennes,

figures et roses de la même époque. La nef est vitrée de grisailles un peu en désordre, généralement. — Les autres verrières sont du xve siècle et du xvie.

Des verrières du chœur, la première, en commençant par la gauche, représente la parabole du *Mauvais riche*. C'est la mieux comprise sous le rapport de la disposition de l'armature, qui accuse des divisions parfaitement agencées et équilibrées; mais le contact incessant de verres rouges et bleus produit un rayonnement violâtre, froid, inharmonieux. Les fenêtres de sept à onze, en revanche, où figurent les « histoires » de *saint Pierre et saint Paul,* de *saint Martin*, de *l'Enfant prodigue, la Nouvelle alliance, le Jugement dernier,* sont des plus belles qu'on puisse voir, à considérer la richesse et l'intensité surprenantes de la coloration.

A Saint-Maurice d'Angers, dans le chœur, quatorze verrières du xiiie siècle sur seize. Elles n'ont pas toutes le même attrait. Cependant la sixième et la septième, légende de *saint Julien, évêque du Mans,* seront visitées avec un sérieux intérêt, et la douzième, *le Calvaire,* la treizième, *Scènes de la vie de Jésus,* malgré quelque confusion, sont d'un beau coloris où le bleu jette la note dominante. — Aux médaillons inférieurs de plusieurs de ces fenêtres, on a remplacé le sujet primitif par une tête d'apôtre provenant de verrières d'une abbaye voisine dévastée lors de la Révolution, l'abbaye du Verger. Ces têtes font disparates; elles datent du xve siècle.

Les sept verrières légendaires des fenêtres basses du chœur de Saint-Jean, cathédrale de Lyon, et celles

de prophètes et d'apôtres, aux baies supérieures, doivent êtres notées. Plusieurs sont du commencement du siècle. Le vitrail de *saint Pierre et saint Paul,* à la chapelle de la Vierge, passe même pour plus ancien. Il est certain que le caractère des personnages et des bordures ne contredirait pas une origine reculée. Mais des verriers lyonnais furent longtemps fidèles au style roman, ainsi que le prouve la fenêtre centrale supérieure de l'abside, exécutée en plein XIVe siècle, où, cependant, la Vierge Marie et Dieu le Père sont très archaïques par la physionomie, l'ajustement, le style, tout enfin ; et, en second lieu, d'après M. Guigne, auteur d'une notice historique accompagnant la *Monographie de la cathédrale de Lyon,* très au fait de la question des verrières de la basilique, la première fut mise en place à l'autel de Marie-Madeleine, au début du XIIIe siècle, les autres de 1217 à 1262. En général, ce qui caractérise les vitraux de Lyon, c'est une souplesse relative et le soin de l'exécution.

Les cathédrales de Rouen, de Troyes, d'Auxerre, de Clermont possèdent aussi des vitres de cette période, que les curieux de notre art primitif prendront plaisir à examiner. Également, à Sens, on en voit de premier ordre : légendes de *l'Enfant prodigue,* de *saint Thomas,* de *saint Eustache,* de *l'Ancien* et du *Nouveau Testament.*

La vitrerie du Mans est légitimement renommée. Il en a été parlé, ici, à diverses reprises. Dans le chœur surtout, et dans la grande chapelle absidale, c'est un véritable éblouissement. Là, aux basses fenêtres, *l'Arbre de Jessé,* la *Vie de la Vierge,* la *Vie de Jésus,* « l'his-

toire » *de Théophile,* des chroniques religieuses assez déchiffrables; au-dessus, d'autres fenêtres légendaires desquelles pas un sujet ne se détache, mais admirables par un ensemble de tons très beaux en eux-mêmes, dont les contrastes de la juxtaposition augmentent la puissance, redoublent la richesse. Aux fenêtres des bas côtés, les légendes des saints particulièrement révérés dans la contrée : *saint Eustache, saint Évron, saint Calais*, etc.; à la nef, d'imposantes figures d'apôtres, de prélats.

Néanmoins, Chartres s'enorgueillit, à juste titre, de posséder la plus ample collection de vitres du XIIIe siècle qui existe. Sur les trois immenses roses, les trente-cinq moyennes, les douze petites et les cent vingt-cinq grandes fenêtres qui l'ajourent, six fenêtres seulement et deux moyennes roses sont en verres du XIVe siècle; deux petites roses, du XVIe; une fenêtre est du XVe, — sans parler des trois verrières de la façade, du XIIe siècle, et du fragment attribué avec quelque hardiesse au XIe. — Quel ensemble! quel faste décoratif! quelle harmonie très lumineuse et presque sombre, éclatante et apaisée à la fois! Sept grandes verrières à l'abside consacrées à la Vierge, cinquante-deux aux fenêtres basses offrent à profusion des scènes de la Bible, de la vie des Saints, de l'histoire ecclésiastique; soixante-huit à l'étage supérieur sur lesquelles apparaissent, sévères, les prophètes, les apôtres, des saints et des saintes, tableau prodigieux, unique au monde, dont l'incomparable richesse, par surcroît, se modifie à toutes les heures du jour! Il serait à plaindre, certes, celui qui ne serait point remué profondément par cette colossale

majesté, que laisseraient insensible les fascinations mystérieuses d'un pareil spectacle!

Dans une étude aussi restreinte, il est impossible de tout dire. Il faut donc quitter Chartres et ses splendeurs et parler à présent de l'oratoire royal, châsse illuminée de verrières, élevé par mestre Pierre de Montereau, dans le Palais de la Cité. Louis IX en posa la première pierre en 1245. La consécration fut faite trois ans après, le 25 avril 1248, dimanche de la Quasimodo. Fermée lors de la première République et mise en vente au risque d'une démolition totale, livrée à un club sous le Directoire, bientôt magasin à farines, puis, en 1803, dépôt des archives judiciaires et de la Cour des comptes, la Sainte-Chapelle, en partie restaurée, s'ouvrit solennellement le 3 novembre 1849 pour l'institution de la magistrature. Par un providentiel hasard, elle échappa aux incendies de 1871, auxquels elle était promise. Enfin, grâce à des travaux de réparation et de restitution menés avec beaucoup de méthode et d'art, de goût et de tact, on la voit aujourd'hui rajeunie et fortifiée, telle qu'elle était il y aura bientôt six siècles et demi.

Quand on pénètre dans la partie haute de la Sainte-Chapelle, — la partie basse n'intéresse pas notre sujet, — on est frappé du développement des fenêtres ouvertes au nombre de quinze dans les parois : elles prennent tout l'espace entre les contreforts (4^{m},658), et montent du soubassement jusqu'au sommet des murs (15^{m},36), les voûtes ayant pour points d'appui seulement les piliers extérieurs. Moitié moins larges, les fenêtres du chevet sont aussi moins hautes (13^{m},30).

Ce qui frappe encore, c'est l'exiguïté des médaillons multipliés dans les verrières. Aux fenêtres de l'abside, à un seul meneau, on en compte de trente à cinquante; les fenêtres latérales, à quatre lancettes, contiennent tantôt soixante-trois et soixante-sept cartouches, tantôt quatre-vingt-dix-sept et cent vingt et un. C'est excessif, pensera-t-on. Nullement. La réflexion fait même approuver complètement ces petites et nombreuses divisions, parce qu'elles sont ainsi à l'échelle du vaisseau. Les grands compartiments du Mans, de Chartres ou de Bourges eussent été hors de proportion dans une enceinte large de 10^m,70, longue de 33 mètres, et en eussent infailliblement écrasé l'effet décoratif.

Les médaillons sont elliptiques, ovales, circulaires, quadrilobés ou carrés posés sur la pointe; ces formes alternent en quelques fenêtres. Les bordures sont fort étroites. Une bande plus large et plus ornée autour des cartouches, et courant le long des meneaux et des chambranles, eût beaucoup alourdi les verrières, ce n'est pas douteux.

Le champ des verrières est bleu, le plus souvent, avec réseau de losanges rouges égayé de points blancs aux intersections, ou avec semis de fleurs de lis jaunes; dans ce dernier cas, çà et là le château de Blanche de Castille, jaune également, inscrit dans un petit cercle à fond rouge. Aux cinquième et sixième baies du chœur, le champ est rouge, les armoiries de la reine Blanche en semis; mais l'effet est trivial comparé à celui des autres fenêtres. Sous le rapport du coloris, les trois premières fenêtres, à droite, sont les plus belles. La quatrième paraît froide par suite de sa tonalité violâtre. Celle de

la Passion, au centre de l'abside, poste d'honneur, a beaucoup d'éclat et d'harmonie [1].

« A l'époque des mauvais jours de la Sainte-Chapelle, on supprima environ deux mètres de vitraux sur tout le pourtour de l'édifice, et ces compartiments dépouillés furent murés avec du plâtre jusqu'à la hauteur que devaient atteindre les casiers de bois destinés aux archives judiciaires [2]. » Trois cent vingt-cinq médaillons sur près de onze cents disparurent de la sorte. En outre, l'ordre de ceux restant avait été à plus d'une reprise interverti, et quantité de pièces de verre manquaient, même dans les sujets les mieux conservés. Lors de la restauration du monument, de Guilhermy eut la mission de reconstituer historiquement les légendes dévastées et de reclasser les vieux panneaux, la plupart bouleversés et confondus; puis, la partie graphique confiée à Steinheil, la fabrication à Lusson, ce long et difficile travail fut accompli avec assez de réussite pour qu'il ne soit pas toujours commode, à présent surtout que la patine de plus de quarante années les recouvre, de discerner les verres modernes des anciens [3].

1. Pour une verrière de Saint-Germain-l'Auxerrois, exécutée en 1839, Lassus, Didron et Steinheil ont calqué plusieurs médaillons d'un vitrail de la Sainte-Chapelle, *la Passion*, notamment, *la Flagellation*, *le Lavement des mains*, *le Couronnement d'épines*, *le Portement de croix*.

2. *Description de la Sainte-Chapelle*, par de Guilhermy.

3. La réfection matérielle des verrières de la Sainte-Chapelle fut l'objet d'un concours, en 1847. Vingt-cinq concurrents se présentèrent. Treize furent évincés, douze classés, Henri Gérente avec la première place. Le travail lui fut confié; mais il mourut avant de l'avoir entrepris, et Lusson, classé le deuxième, en fut chargé alors.

Tel que l'ont réparé des hommes intelligents et de conscience, le décor translucide de la Sainte-Chapelle ne craint point de concurrence. Assurément, il ne gagnerait rien à être jugé sur les détails. L'exécution est médiocre. Des fragments exposés au musée de Cluny permettent de toucher du doigt un manque absolu d'éducation artistique chez l'exécutant. (Fig. 60.) Mais dans le demi-jour calme, un peu endormi où on le voit, et à distance, il impose sa supériorité. C'est un concert enchanteur de couleurs qui s'éveille au contact des clartés du ciel. Ou encore on dirait ces réfractions infinies de tons sonores, de lumières satinées, d'ombres transparentes, un écrin inépuisable de pierres rares précieusement, merveilleusement enchâssées.



Fig. 60. — VITRAUX DE LA SAINTE-CHAPELLE.
(Musée de Cluny.)

Suivant de Guilhermy, les verriers de la Sainte-Chapelle travaillant dans leurs ateliers tandis que Pierre de Montereau élevait l'édifice, la décoration vitrée aurait été toute en place le jour de la consécra-

tion (25 avril 1248). Cela est vrai, sans doute, pour les verrières absidales; mais celles des fenêtres latérales durent être exécutées successivement et datent plutôt de la seconde moitié du siècle. Ainsi, la première à droite, dédiée à la légende de la Croix et au prince fondateur, n'a pu être entreprise avant 1270, puisque sur l'un des quarante-quatre vieux médaillons conservés est représentée la mort de Louis IX. D'un autre côté, sans conteste, elle est antérieure à 1297, année de la canonisation du roi : en aucun sujet, Louis IX n'est figuré la tête entourée du nimbe, attribut caractéristique des saints.

C'est un bref examen des verrières absidales de la cathédrale de Poitiers qui va terminer le présent chapitre. Cependant, l'ordre chronologique observé, il eût été mieux placé, cet examen, au commencement, ces verrières étant du début de la période, exactement. A leur physionomie générale, à leurs détails, on les dirait même de la première moitié du siècle précédent. Mais, d'après une inscription que Lasteyrie a le premier déchiffrée, leur fondateur fut l'évêque Maurice de Blason, fils de Thibaud, seigneur de Mirebeau en Poitou, lequel évêque échangea, en 1198, le siège de Nantes contre celui de Poitiers.

Ces verrières sont au nombre de trois. Sur celle de droite, des scènes de la *vie des saints Pierre et Paul,* la *légende de saint Laurent* sur celle de gauche. *Le Calvaire* occupe la vitre du milieu. On parlera seulement de celle-là, la plus intéressante. (Fig. 61). Y compris la ferme bordure qui l'encadre, elle mesure près de 8 mètres de haut et, environ, 3 de large. De

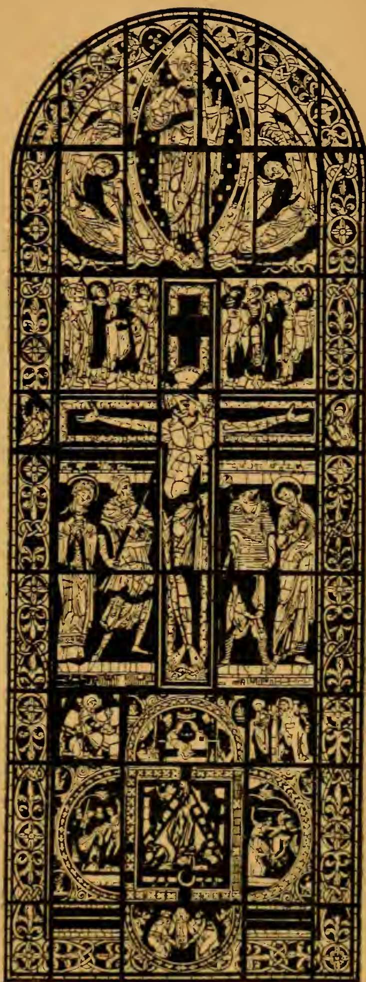


Fig. 61. — LE CALVAIRE.
(Cathédrale de Poitiers.)

dimensions inégales, ses panneaux rectilignes sont disposés, petits ou grands, carrés, en largeur, en hauteur, conformément aux besoins d'une absolue symétrie.

Toute la composition est subordonnée à une grande figure de Christ de face au milieu, en croix, d'un aspect extraordinaire avec son modelé à plat, et ses muscles rudement accusés par la seule mise en plomb. Sous les bras de la croix, deux figures de chaque côté : la Vierge et Longin, Jean et un autre personnage; au-dessus, en deux groupes, et de proportions réduites, les apôtres le visage, les bras tendus vers Jésus amplement drapé, qui s'élève au ciel

dans un grand nimbe amandaire à fond rouge semé d'étoiles. A droite, à gauche du nimbe, un ange dont l'attitude épouse le contour ogival de la baie. A la base du vitrail, en un vaste médaillon à quatre lobes, le *Martyre de saint Pierre,* et de petites scènes; à chaque écoinçon, des ornements, plus une figurine dans un demi-cercle. La croix est rouge. Rouge aussi le champ du Calvaire; bleu celui de l'Ascension. Le rouge a de l'importance dans les fonds du grand cartouche.

Si, à bien des égards, cette verrière n'est point supérieure à celles dont il a été parlé déjà, aucune ne détermine une impression aussi particulière. Par l'accent impérieux et fier, même un peu féroce du style, par son agencement hardi, très entendu et très décoratif, par son coloris d'une ardeur sombre, fait de lumières étranges et d'ombres profondes, elle intimide la critique, nous saisit, commande le respect et l'étude. C'est un des plus étonnants types de la vitrerie du XIII[e] siècle.

Moins caractérisés, mais exécutés avec un soin minutieux, des vitraux de Notre-Dame de Dijon et de Notre-Dame de Semur, qui datent de 1240 à 1250, portent l'empreinte, peu altérée encore, de la manière gréco-byzantine. Les traditions du XII[e] siècle avaient persisté en Bourgogne. A la cathédrale d'Auxerre, pourtant, des verrières paraissent tenir plutôt du goût champenois.

On ne saurait songer à tout dire en un texte aux limites restreintes. Aussi, est-ce très incidemment que nous parlons des vitraux qui sont à l'étranger, et seulement quand ils paraissent utiles à cette étude. A ce titre, ceux de la cathédrale de Cantorbéry méritent

une place ici. Cependant, en ce qui les concerne, il suffira, puisqu'on est contraint d'abréger, de relater l'opinion d'Henri Gérente, un maître verrier disparu jeune, mais non sans avoir donné la mesure de son talent. Au tome cinquième des *Annales archéologiques* (1846), on lit : « M. H. Gérente estime que les vingt et une fenêtres remplies totalement ou en partie de vitraux peints, et qui décorent les croisillons, les bas côtés du chœur, le sanctuaire et cette chapelle circulaire appelée « la Couronne de saint Thomas », peuvent compter parmi les plus belles qui existent. Un peu plus récentes que celles données par Suger à Saint-Denis, plus anciennes que celles des bas côtés et du chœur de la cathédrale de Chartres, les verrières de Cantorbéry égalent les premières et surpassent les secondes. Les bordures encadrant ces fenêtres, les feuillages qui en cernent et réunissent les médaillons, sont du goût le plus noble et de l'exécution la plus parfaite. »

Un Français, Guillaume de Sens, aurait construit le chœur de la cathédrale de Cantorbéry à la fin du XIIe siècle.

CHAPITRE IV

LE XIVe SIÈCLE.

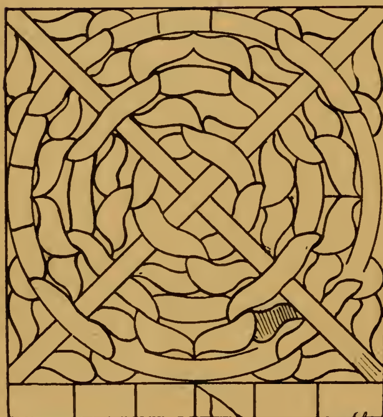


Fig. 62. — VITRAIL INCOLORE. (XIVe SIÈCLE.) (Église de Pontigny.)

Aujourd'hui fort appauvri en verrières du XIVe siècle, Paris en possédait de nombreuses, de considérables autrefois. Charles V, porté d'une grande sympathie pour les vitrages en couleur et pour les verriers, auxquels il octroya, par lettres patentes que Charles VI renouvela le 12 août 1390, de larges privilèges, avait fondé des fenêtres peintes en plus d'une église de la capitale et dans toutes les chapelles de ses maisons royales. Au siècle dernier, en outre de celles de Saint-Séverin, qui subsistent, on en voyait au chœur de Saint-Germain-l'Auxerrois; au chœur et dans la nef

de Saint-Jean-en-Grève, près l'Hôtel de Ville; à l'église du Saint-Sépulcre, qui s'élevait où fut ensuite la cour Batave, disparue à son tour dans le tracé du boulevard Sébastopol, — c'étaient des grisailles, au dire de l'abbé Lebeuf; — à Saint-Denis-de-la-Châtre (sur l'emplacement actuel du Marché aux fleurs), entre autres, l'effigie de La Grange, cardinal d'Amiens; et, à Notre-Dame, dans les fenêtres hautes du chœur, où, indépendamment de beaucoup de portraits, par exemple celui de Michel de Davesnes, chapelain de Saint-Féréol, peint en 1358, ceux de Philippe le Bel et de Jeanne de Navarre, sa femme, qui dataient du commencement du siècle, il y avait des frises dans lesquelles Levieil admira « des rinceaux avec leurs fleurons merveilleusement lacés, d'un travail très assujetti et d'une belle union ». On en rencontrait aux fenêtres hautes de l'église abbatiale de Saint-Denis (là, des scènes de la vie de saint Louis); à l'abbaye de Saint-Maur-des-Fossés, et dans plus d'une autre église ou chapelle de Paris et de sa banlieue. Toutefois, le musée des Petits-Augustins avait recueilli peu de témoignages de cette période. Le panneau provenant de Sainte-Marie-l'Égyptienne, église située à l'angle des rues Montmartre et de la Jussienne, ne remontait pas au delà, probablement. La sainte s'y montrait troussée jusqu'au-dessus des genoux devant un marinier : « Coment la saincte offrit son bel corps au bastelier pour païer son passaige », disait une inscription. D'après Lenoir, « l'attitude était exacte et l'expression de la physionomie celle de la douleur ». Lorsque fut fermé et dispersé le Musée des monuments français, ce panneau fut égaré, avec les

autres du même temps, épaves des chapelles du collège de Picardie, du collège de Navarre et de l'église Saint-Leu; comme furent perdues[1] deux très curieuses vitres sur lesquelles se voyaient les portraits décrits par Levieil, « à genoux et en pied du roi Jean et de Charles V, représentés dans la même attitude sur un fond rouge orné de dessins de forme losangée ». Ces effigies, c'était tout ce qui avait survécu des six grandes verrières données en 1365 par le roi Charles V aux Célestins, son église favorite, ruinées de fond en comble quand une poudrière voisine, celle de la tour de Bissy, fit explosion en 1538. Dans la catastrophe disparurent aussi les vitraux de la chapelle d'Orléans, dans la même église, terminés en 1498.

Il ne nous est parvenu, non plus, nul débris des vitraux que les rois avaient fait placer dans leurs palais, les grands seigneurs dans leurs hôtels, les bourgeois riches dans leurs demeures. On n'a rien qui rappelle le fameux hôtel Saint-Paul, « l'hostel solemnel des grands ébastements »; rien de l'hôtel de Bourbon, en face du Louvre, de l'autre côté de la rue d'Autriche, superbement pourvu de verrières, surtout la chapelle; rien de tant de verres peints par Pierre David et Claux le Loup pour les châteaux de Louis d'Orléans, frère de Charles VI, duquel Champollion-Figeac a publié les comptes; rien du château de Wincester (Bicêtre)

1. « De toutes les verrières qui, pendant la Révolution, avaient été transportées au Musée des monuments français, que reste-t-il? Une dizaine de panneaux à Saint-Denis, quelques-uns à Écouen et à Chantilly, et c'est tout. » — Viollet-le-Duc, *Dict. de l'archit.*, art. VITRAIL.

dont le duc de Berri, Jean, avait fait décorer les fenêtres de vitres peintes « qui ne fesoient que commencer à orner l'architecture des palais », dit à tort Sauval, d'après Juvenal des Ursins. Rien du Louvre, enfin. Les fenêtres, assez petites d'ailleurs, étaient closes de verrières « de couleurs hautes », assure Sauval, représentant de saints personnages surmontés d'un dais, assis sur une espèce de trône, comme « dans un tabernacle », plaisant contraste avec les scènes d'amour et chevaleresques en tapisseries aux murs des galeries, des salles et des chambres; ces verrières avaient été exécutées sur les dessins de Saint-Romain, sculpteur très en faveur de son vivant, paraît-il, que Charles V honorait d'une entière confiance, et dont on ne connaît pas un ouvrage. Dans les nombreux appartements du palais, tant du roi, de la reine, des princes et princesses que des favoris et hauts officiers logés au Louvre par destination, il y avait quantité de vitres dont les embellissements, comme armoiries, emblèmes, devises, sentences, étaient toujours appropriés à ceux qui habitaient le lieu.

Et de tant de vitres peintes pour les palais, les châteaux des hauts et puissants seigneurs, rien qu'on ait recueilli, rien de celles faites par Pierre Girole, par Jean de Beauvais, Guillaume de Francheville, Pierre et Thibaut d'Arras, et par d'autres, pour Philippe le Hardi, duc de Bourgogne. Car Labarte s'est bien trompé, sur la foi de Sauval, en avançant que le vitrail ne fut point utilisé avant le xve siècle, dans les habitations privées[1]. Alors, la plupart des constructions

1. *Description des objets d'art qui composent la collection Debruge-Duménil.*

civiles s'en garnirent, sans doute. Mais l'usage datait de loin déjà. On en trouve des traces au XIIIe siècle. On vient de fournir les preuves de son grand essor au suivant.

Si le vitrail civil prit un large développement au cours du XIVe siècle, il en alla différemment pour les verrières d'églises dans les provinces du royaume.

C'est que l'enthousiasme, unanime naguère, à construire et orner les cathédrales, était bien refroidi. « Au siècle précédent, la dévotion étoit si grande, qu'on trouvoit dans les troncs de l'or et de l'argent en une telle abondance, qu'il y en avoit quasi assez pour payer les ouvriers au bout de chaque semaine [1]. » Les temps étaient autres, à dire vrai. Une époque marquée par les désastres de Crécy et de Poitiers, par des guerres sans fin, par la Jacquerie, la peste, d'autres désolations, n'était pas propice aux besognes coûteuses. La noblesse se fortifiait dans ses châteaux. Les évêques, faute des subsides de la charité épuisée, poursuivaient péniblement ou interrompaient la construction de basiliques colossales, d'une croissance déjà fort lente et laborieuse dans les temps favorables. Les corporations songeaient à leurs intérêts matériels et civils plutôt qu'à de pieuses fondations.

Néanmoins, l'art du verrier ne chôma pas absolument. Même il se modifia d'une façon tellement nette, si accusée, qu'il est impossible de confondre ses produits avec ceux du siècle précédent. Il défie toute méprise. Il a son caractère particulier, il a son originalité

1. Dom Doublet, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*.

propre, dégagée des canons traditionnels. Il est franchement d'un autre âge.

Le vitrail du XIV[e] siècle, a-t-on prétendu, diffère autant de son aîné parce que le verrier était parvenu à s'affranchir de la servitude où l'avait tenu l'architecte, « le maître de l'œuvre », et s'isolait du constructeur. Tel n'est pas tout à fait notre avis. L'architecte fut encore l'ordonnateur à peu près souverain du décor sculpté ou translucide de l'édifice et obligea le tailleur d'images et le verrier à concourir à l'expression de sa pensée. A n'en pas douter, il approvisionna les peintres sur vitres des modèles de dais, de colonettes, de pinacles à jour, des élégantes nervures du style ogival encadrant les scènes ou les personnages isolés, qui entrent pour une part si considérable dans les verrières de l'époque.

Seulement, le goût avait changé; il s'était corrompu si l'on veut. Les petits médaillons disparurent; les souvenirs byzantins allèrent chaque jour décroissant. « Alors, dit Levieil, on quitta l'usage des panneaux chargés de petites figures sur ces fonds brillants de pièces de rapport connus des peintres-verriers sous le nom de mosaïques. On leur substitua des figures de saints soutenus par des piédestaux en forme de balustre et couronnés par des pyramides. Les fonds sur lesquels ces figures paraissoient appliquées étoient ordinairement dans chaque pan ou colonne de vitres de verres d'une seule couleur. Lorsque ces pans se trouvoient un peu plus étendus en largeur que n'eût demandé la proportion des figures, on y suppléoit par une frise de verre peint détaché du corps de l'ouvrage et qui en formoit le contour. »

De son côté, le verrier s'appliquait enfin à apprendre ce qu'il avait jusque-là négligé, l'art de dessiner et de peindre presque correctement. Il améliore beaucoup les proportions de la figure, le contour du visage, des mains; à l'aide de la grisaille il s'étudie à modeler les formes, à adoucir par des demi-teintes le passage des ombres aux teintes claires. Il s'essaye, comme le dit Levieil, « à tâter le clair-obscur ». La grâce lui est moins indifférente; parfois même il l'exagère et incline au maniérisme. Plus élégamment ajustées, les draperies se répandent en plis longs et souples, et le sentiment de la perspective commence à se faire jour. En définitive, la valeur individuelle du verrier, qui n'avait encore compté pour rien, signifiera désormais quelque chose.

Mais, à mesure que ces progrès se réalisent, parallèlement la puissance de l'effet décoratif diminue, la recherche des riches harmonies s'affaiblit et s'égare. Pourquoi cela ? C'est que le verrier ne sait pas régler l'emploi des couleurs claires : il donne trop d'importance au blanc et au jaune, qui deviennent les couleurs fondamentales de l'ornementation et envahissent de plus en plus les verrières. On ne saurait y contredire, les vitraux des précédentes périodes, où les blancs sont rares, toujours divisés en petites fractions peuvent bien faire paraître creux et livides ceux du xive siècle, d'un art plus avancé, qui gagnent à l'examen ce qu'ils perdent à être aperçus de loin et jugés d'un coup d'œil.

A Chartres, dans le transept méridional de la cathédrale, la comparaison est facile. Guillaume Thierry, seigneur de Loy et chanoine, obtint, c'était en 1328, de

supprimer les panneaux inférieurs du vitrail de *Saint Apollinaire,* pour leur substituer, en soubassement, les images de sainte Juliette et de son fils saint Cyr, de saint Maur, de sainte Radegonde [1], des saints Sulpice, archevêque, Mathurin, berger, avec ses moutons, Lyphard, transperçant de sa béquille un monstre infernal. Lui-même, le chanoine, se fit peindre à genoux devant la Vierge, le petit Jésus dans les bras. Eh bien, ce soubassement, en grisaille monochrome, à part quelques notes jaunes sur les personnages et sur les baguettes du fond disposées en losanges, qui dénote une main exercée par l'étude, un esprit accessible aux beautés du rythme et répugnant aux exigences laides de la tradition, est écrasé par le voisinage contigu de ce qui reste de l'ancienne verrière. D'ailleurs, réunir près à près une harmonie pâlie à ce point et une coloration aussi pleine, aussi robuste, ne procédait pas d'une idée précisément décorative, il faut en convenir. — La comparaison n'est pas favorable non plus à l'énorme rose occidentale de Saint-Étienne de Bourges. Elle est de la fin du siècle. La mosaïque de pièces rouges, bleues, jaunes, blanches, parfois vertes, qui remplit ses longs panneaux lancéolés, lutte mal avec la tonalité puissante des verrières antérieures, nombreuses en cette basilique. Cette rose, il est vrai, a subi de fréquents dommages restés apparents.

1. L'inscription, altérée sans doute lors d'une restauration, dit *Abagonde*. Lasteyrie a proposé *Aldegonde,* fondatrice de la fameuse abbaye de Maubeuge, transformée en chapitre de demoiselles nobles. *Radegonde* a prévalu, ce qui intéresse peu, après tout, notre sujet.

Néanmoins, on connaît des vitraux de l'époque où nous sommes dont le coloris sera loué à peu près sans réserve. A telles enseignes que Viollet-le-Duc, — on sait qu'il ne laissait pas volontiers son admiration descendre au-dessous du XIIIe siècle, — reconnaît une « harmonie brillante » à des verrières de l'ancienne cathédrale de Carcassonne, exécutées de 1320 à 1330, et celle où se voient Jésus crucifié, les prophètes et les apôtres tenant des phylactères, lui semble « digne des plus belles du XIIIe siècle ». Sans forcer la louange, il eût pu ajouter que pour la composition, le dessin, la facture, elle leur est sensiblement supérieure. — Elle est au transept du midi. Au-dessus du Christ, plane un ange; les prophètes et les apôtres disposés de chaque côté, en bordure, et, en outre des inscriptions sur les phylactères, beaucoup d'autres en des cartouches. Pas de verrière qui contienne autant d'écriture. Dans le transept septentrional, un *Arbre de Jessé;* dans le chœur, trois fenêtres sur cinq (les deux autres du XVIe siècle), légendes de *saint Pierre* et de *saint Paul,* de *saint Nazaire* et de *saint Celse*, scènes de *la Passion*, sont aussi de beaux spécimens de la même époque. Aux grandes roses des transepts, des grisailles où se combinent des lignes et des feuillages colorés, dont Viollet-le-Duc, également, déclare l'effet riche et harmonieux.

A Nieder-Hasslach, localité sise sur les derniers contreforts des Vosges, l'église construite par Jean Steinbach, fils de l'architecte de la cathédrale de Strasbourg, a ses fenêtres de l'étage inférieur closes de verrières tout à fait remarquables. Comme vivacité de couleurs, suivant Lasteyrie, nulles ne pourraient mieux

supporter la comparaison avec les belles vitres légendaires du XIIIe siècle. Ces vitraux se recommandent en même temps par une exécution peu ordinaire, et, plus encore, par l'agencement très particulier des panneaux de la légende : un grand médaillon au centre, débordant d'une lancette sur l'autre, contient le sujet principal, et autour sont réunies les scènes secondaires et accessoires.

La technique du vitrail n'était pas restée stationnaire. Mieux travaillé, le verre put être divisé en morceaux plus grands que précédemment. « Sur les vitraux de la cathédrale de Limoges, nous avons mesuré, dit l'abbé Texier dans son *Histoire de la peinture sur verre en Limousin*, des têtes colossales peintes sur une seule pièce de verre. » Le rôle et la fréquence des plombs se trouvèrent diminués à proportion. Et le jaune d'argent fut découvert. Quand un jaune était commandé par la coloration d'un objet ou d'un ornement, l'unique moyen de l'introduire dans le vitrail était de découper la pièce nécessaire, suivant les besoins de la forme, dans une feuille de verre jaune teint dans la masse. Maître du jaune d'argent, le verrier put utiliser, marier cette couleur à son gré.

La découverte du jaune d'argent fut fortuite probablement. L'abbé Texier l'attribue à des verriers limousins ; c'est là une simple conjecture. En réalité, c'est une origine qui reste à connaître. D'après une tradition, une agrafe d'argent du surcot de Jacques, verrier et dominicain fixé en Italie, surnommé l'Allemand parce qu'il était né à Ulm, aurait tout causé : elle tombe accidentellement sur une pièce de verre qu'on porte au four ;

la cuisson développe proche l'agrafe une teinte dorée; attentif à ce jeu du hasard, le verrier entrevoit les prémisses d'un progrès, mêle une dissolution chimique d'argent à de l'argile et la couleur jaune d'application est trouvée. L'historiette est jolie. Seulement, bien avant la naissance de Jacques l'Allemand (1407 ou 1411), béatifié après sa mort survenue en 1491, — jusqu'au siècle dernier, les verriers français fêtèrent sa mémoire le deuxième dimanche d'octobre, — on était en possession de jaunes allant du clair et du pâle jusqu'à l'orangé très vif, et on en usait librement, souvent même avec peu de mesure.

Une autre découverte, due peut-être à Jean van Eyck, très épris de chimie et autres sciences, celle des « verres doublés », vint augmenter aussi les ressources du verrier. On en parlera plus loin, lorsque, sortie des premiers tâtonnements, elle aura donné ses meilleurs résultats.

En ce temps-là, également, se propagea la coutume de peindre sur le vitrail, aux pieds de figures de saints, les portraits de fondateurs de l'église ou de la chapelle, ou de donateurs de la verrière, représentés chacun avec ses armoiries. D'après l'abbé Lebeuf, les plus anciens vitraux avec effigies armoyées, relevés à Paris, se seraient trouvés à Saint-Séverin. A son avis, ils dataient de Charles VI. Cependant Levieil en signale de la fin du XIIIe siècle, dans la chapelle Saint-Jean, à Notre-Dame, et d'autres à l'église des Carmes « manifestement antérieurs à ceux de Saint-Séverin ». Il est certain, au moins, que l'emploi des armoiries dans les verrières se répandit beaucoup durant le XIVe siècle.

Enfin les armatures de fer ne se composèrent plus que de barres verticales et transversales. On a vu plus haut des verrières des dernières années du siècle précédent inaugurer cette simplification.

En effet, rien n'arrive à date fixe dans l'ordre et l'évolution des idées, rien ne commence ni s'achève brusquement. Dès le dernier quart du XIIIe siècle, on eut plus que le pressentiment des principes nouveaux dont la vitrerie peinte allait se pénétrer, de même que, pendant la première partie du XIVe siècle, on demeura çà et là fidèle à la consigne précédemment observée partout et destinée, dès lors, à disparaître de partout. Mieux encore : les verriers de la même région ne subissent pas également l'impulsion. Les uns se hâtent de lui obéir, d'autres lui font résistance. La vitre de *Jean de Mante*, à Chartres, de 1308, celle de *Geoffroy*, aussi à Chartres, de 1316, gardent presque entière la méthode du milieu du XIIIe siècle, et, à la cathédrale d'Évreux, celle de *Guillaume d'Harcourt*, « grand queux de France », exécutée en 1310, avec l'architecture blanche qui l'encadre, son fronton ogival orné de crochets en feuilles de choux, accompagné d'accessoires élégants, avec, en outre, son fond de damassé bleu, a déjà tous les caractères qui dominent au XIVe siècle. Des verrières de la cathédrale de Beauvais, elles aussi de 1310, elles aussi surchargées de détails architectoniques, gables, roses, clochetons arcs-boutants, fenêtres à meneaux, fleurons, sont aussi des types complets de la nouvelle école.

Les verriers de cette école apportèrent plus d'application manuelle que leurs devanciers aux ouvrages

qu'ils exécutèrent. En général, mais pas toujours. Des fenêtres hautes de la cathédrale de Reims, les plus proches de l'entrée principale, du XIVe siècle, accusent une négligence moins sensible dans les verrières voisines, plus anciennes. — Encore à la cathédrale d'Évreux, riche en vitres du XIVe siècle et en effigies, Geoffroy de Faé, évêque de 1334 à 1340, est représenté tenant dans ses mains la verrière qu'il offre à son église, à genoux sous un porche d'une architecture très élégante, le fond bleu damassé couleur sur couleur, dont on ne trouve guère d'exemple avant cette époque.

Il faut, à présent, signaler rapidement dans la cathédrale de Troyes les fenêtres hautes de l'abside, sans doute contemporaines de l'achèvement du chœur, sous l'évêque Jean d'Auxois, vers 1314, et, dans la nef, à la cinquième baie, à droite, *l'Arbre de Jessé* un peu confus, un peu envahi par les tons rouges ; à la sixième, douze saints en deux rangées. — Dans des chapelles de la cathédrale de Beauvais, des vitres très chargées d'architecture feinte. — Dans la vieille église de Sablé, quelques débris. A droite, une fenêtre légendaire, les sujets séparés seulement par les montants et les traverses de l'armature. — Des grisailles à l'église de Saint-Gengoult, à Toul. — Des vitres à Narbonne, à Toulouse, à Semur, à Colmar. — La grande rose occidentale de la cathédrale de Metz, au-dessus d'une rangée de seize figures, les apôtres et quatre prophètes, ensemble d'une harmonie un peu blafarde, exécuté par maître Herman, verrier de Munster. — La rose de la façade de Saint-Jean, à Lyon, a été peinte par Henri Nivellé, attaché à l'église comme verrier depuis 1378.

On a noté précédemment la fenêtre de l'abside, d'un aspect archaïque, quoique d'une date peu antérieure à la rose de Nivellé : sur un fond bleu, la Vierge et le Père Éternel sévèrement drapés, les armoiries de l'ancien comté lyonnais et du chapitre, au-dessous. — Les verrières de la cathédrale de Limoges, fondées par l'évêque Pierre Rodier, ont été bien malmenées par les événements. Il ne reste d'intactes, aux treize fenêtres géminées du chœur, que les vitres de *sainte Valérie* et de *saint Martial*, patrons d'Aquitaine, dont, surtout, l'ornementation parfaitement entendue, très élégante et riche, rend plus fâcheuse la mutilation ou la disparition des autres.

Les vitraux de la jolie chapelle de Saint-Piat, à Chartres, bâtie vers 1349 en hors-d'œuvre, derrière le chevet de la cathédrale, ont éprouvé des infortunes pareilles. Plus d'une baie a perdu la plupart de ses verres : à gauche, la deuxième et la troisième ; la première et la deuxième, à droite. Quelques panneaux avariés çà et là, saint Denis sa tête dans les mains, saint « Lorant » avec son gril, la Vierge et Jésus enfant, quelques figures dans les quatre-feuilles des tympans, et c'est à peu près tout. Cependant la fenêtre absidale, à cinq meneaux, s'offrirait entière à l'étude, si un vulgaire fronton d'autel, en bois peint, n'en masquait outrageusement le milieu. A la partie inférieure, des saints, des saintes, chaque personnage dans une niche surmontée d'un dais haut, découpé et svelte. — C'était aussi la disposition des autres verrières. — En son vaste développement, le tympan représente *le Jugement dernier*. Au milieu de la rose centrale à sept

pétales, Jésus assis sur un arc-en-ciel, un ange dans chaque pétale ; à sa droite, la Vierge ; saint Jean de l'autre côté, et dans les vides du fenestrage compliqué, divisé en lobes, contre-lobes, trèfles, quatre-feuilles, petites roses, les morts sortent des tombes nus ou traînant leurs suaires. L'exécution est délicate, passablement correcte ; elle a été poussée avec minutie, surtout dans les infinis détails de l'architecture simulée.

Malheureusement le vandalisme a passé par là : sur tout le coloris s'appesantit une teinte louche et jaunâtre. C'est que, aux environs de 1830, un barbouilleur imbécile englua le vitrail de couleurs à l'huile, sur commande naturellement, et le nettoyage du badigeon, quand on s'avisa de cette besogne utile et réparatrice, ne put jamais être assez complet pour que l'harmonie reprît ses belles vibrations d'autrefois, sa légèreté primitive.

Les verrières des XIIe et XIIIe siècles de la cathédrale de Strasbourg étaient renommées. Dévastées à diverses reprises, surtout en 1298, par un incendie, ce fut, dit-on, Jean de Kircheim qui les rétablit au commencement du XIVe siècle, prenant pour point de départ ce qui restait de l'ancienne vitrerie, faisant même entrer dans son œuvre les « fragments qui avaient échappé aux ravages du feu et peut-être aux atteintes des hommes[1] ». L'idée de l'ordonnance, le style assez semblable à celui de la précédente période, sur lequel le XIVe siècle a laissé pourtant son empreinte significative, et leur exé-

1. L'abbé Guerber, *Essai sur les vitraux de la cathédrale de Strasbourg*.

cution bien meilleure, donnent un puissant attrait à ces verrières. Plusieurs fournissent des dispositions légendaires où les sujets se succèdent simplement accolés l'un à l'autre, c'est-à-dire non contenus chacun dans le cadre d'un médaillon. Celles-là sont médiocres. Mais les autres fenêtres, à personnages isolés, très nombreux ici, quant au goût, à la souplesse des ajustements et de l'ornementation, quant au rendu, le coloris étant égal d'ailleurs, ont, en général, une sérieuse et incontestable supériorité sur les vitraux du même genre exécutés auparavant.

De ce vaste et noble ensemble, d'un effet très imposant, il ressort trois séries principales : la série des martyrs, des guerriers, des papes, des évêques canonisés ; — celle des empereurs bienfaiteurs de l'édifice ; — celle des sujets tirés des deux Testaments.

« Sur quatorze fenêtres de l'étage supérieur de la nef, écrit de Lasteyrie, dix sont consacrées à une sorte de musée hagiographique où les saints sont rangés par catégories distinctes du côté de l'Évangile, et les saintes du côte de l'Épître. » Donc, à gauche, cinq verrières à huit personnages chaque, cinq également à droite ; dans celles-ci défile la théorie des saintes femmes, la Vierge la première, en tête, sa place légitime. En outre, d'une part, *le Jugement de Salomon ;* de l'autre, *la Lutte symbolique des douze Vertus et des douze Vices,* présidée par Ézéchiel et par Aristote, qu'on ne sera pas trop surpris de rencontrer en un tel lieu, si on se rappelle comme sa logique servit d'instrument à la théologie et à la philosophie scolastiques du moyen âge. Deux autres baies de la grande nef ne sont pas vitrées



Fig. 63. — LANCETTE DE LA VIE ET PASSION DE JÉSUS. (Strasbourg.)

en couleur. — Les trois fenêtres de l'abside n'ont que du verre blanc.

La série des empereurs occupe quatre fenêtres du collatéral nord, huit personnages en pied par fenêtre. Trois de ces trente-deux figures sont antérieures au XIVe siècle. C'est là une vitrerie des plus curieuses, du plus vif intérêt pour le détail des costumes et l'accent des physionomies, pour l'exécution, qui est habile et soignée. Dans ce collatéral aussi, *la Création du monde* et *l'Adoration des Mages*. A la petite nef du sud, soixante-quatre compositions retracent, en quatre fenêtres, des scènes de *la Vie de la Vierge* et de *la Vie de Jésus-Christ*. (Fig. 63.) Au bas de la nef, *le Jugement dernier* et *les Œuvres de miséricorde*, dans la même baie. A l'extrémité de l'une des nefs latérales, la chapelle de Sainte-Catherine, fondation, en 1340, de l'évêque Ber-

thold, percée de quatorze lancettes fort étroites, hautes de 6m,50 environ sur 0m,40 de largeur; chaque lancette renferme un personnage, — sainte Catherine, sainte Marguerite, les douze Apôtres, — abrité d'un dais allongé, très pointu, dont le dessin est particulièrement élégant. Au fond de l'autre collatéral, la chapelle Saint-Laurent, ornée de vitraux d'une époque plus récente.

Mais l'étude d'un décor de cette ampleur exigerait trop d'espace. Ne songeons pas à l'entreprendre. Il faut se borner à en indiquer les lignes génériques, et à recommander au lecteur, pour les détails, le travail du savant abbé Guerber et l'ouvrage de Lasteyrie, plus concluant encore, mieux renseigné peut-être.

Les vitraux de la cathédrale de Strasbourg ont été endommagés très grièvement par le bombardement de 1870, méfait inepte, sauvage et sans excuse parce qu'il fut voulu, prémédité. Cela, gardons-nous de l'oublier jamais.

On peut voir encore des vitraux du XIVe siècle dans la nef de la cathédrale de Clermont, aux roses de fenêtres qui ont perdu le reste de leurs verres peints, mosaïques d'un ton pâle, figures d'un faire très fruste; à Carentan, à Coutances, à Pont-de-l'Arche, dans l'église de Nesle-Saint-Saire, petite localité de la Seine-Inférieure; à Dol, en Bretagne, à la fenêtre principale du croisillon sud de Saint-Samson, la cathédrale, grandes figures d'évêques, un donateur, du commencement du siècle ou de la fin du précédent. Il y en a sans doute autre part, peut-être de médiocre importance et de valeur contestable.

Au reste, la faveur des verrières religieuses, active et générale en France, au XIIIe siècle, et bien refroidie au suivant, avait aussi beaucoup diminué ailleurs, dans le même temps. On rencontre peu ou point de vitraux du XIVe siècle dans les Flandres ; seulement quelques-uns en Angleterre et en Allemagne, aux cathédrales de Hereford et de Lincoln, à la chapelle Merton, d'Oxford ; — à l'abbaye de Sainte-Croix (Basse Autriche), à Wilsnack (province de Brandebourg), à Oppenheim, près Mayence, et à Cologne, au chœur de la célèbre basilique. — Ces vitraux de Cologne sont d'un agencement parfaitement ordonné, riche et noble, d'une magie de coloration très impressionnante. Pas de plus beau spécimen, ni de plus important, de la peinture sur verre au début du XIVe siècle. La dédicace du chœur, complètement achevé, fut célébrée en septembre 1322[1].

1. Sulpice Boisserée, *Monographie de la cathédrale de Cologne.*

CHAPITRE V

LE XVe SIÈCLE



Fig. 64. — GRISAILLE ET BORDURE. (XVe SIÈCLE.) (Cathédrale de Tournai.)

Le XIVe siècle n'avait pas apporté de changements essentiels à l'architecture ogivale de la période précédente. Le style général était resté à peu près le même. Le caractère des formes et des ornements s'était néanmoins assez modifié pour justifier la classification sans incertitude d'un édifice, ou d'une de ses parties, dans l'une ou l'autre époque. La vitrerie peinte s'était plus résolument transformée. Au XVe siècle, s'écartant, dût l'harmonie en souffrir, de la régularité symétrique de leurs devanciers, les architectes surchargèrent les édifices de festons trilobés, de panneaux ajoutés au

nu des murs, de pinacles appliqués, de dais, de niches en encorbellement, de ceps de vigne découpés, fouillés à jour, d'arabesques, de rinceaux, d'entrelacs ciselés avec un art extrêmement délié, avec une surprenante adresse.



Fig. 65. — L'ANGE GABRIEL.
(Eymoutiers.)

Naturellement, le vitrail ne resta pas en arrière de cette richesse aussi exubérante qu'illogique. Par exemple, le transept de Saint-Maurice, cathédrale d'Angers, a des verrières, données vers 1440 par l'évêque Jean-Michel, remplies d'architecture dont les détails innombrables écrasent des personnages isolés et superposés. L'effet est brillant cependant, quoique bien refroidi par le voisinage des vitraux du chœur, du XIIIe siècle, par ceux

de la nef, du XIIe. Les verrières de l'église d'Eymoutiers, dans la Haute-Vienne, offrent les mêmes dispositions (fig. 65); elles ont autant d'éclat. Celles de Notre-Dame de Saint-Lô se distinguent par l'élancement de leurs pinacles. (Fig. 66 et 72.) Les unes et les autres sont parfaitement exécutées. Les verriers ne se montraient pas, comme ceux des premiers temps, inférieurs aux sculpteurs leurs contemporains, sous le rapport du savoir et du talent.



Fig. 65. — PINACLE D'UNE VERRIÈRE. (Saint-Lô.)

D'ailleurs, les procédés matériels d'exécution s'étaient beaucoup améliorés et des colorations nouvelles avaient enrichi la palette du peintre sur verre. Ainsi le « verre doublé », inventé au siècle précédent et très perfectionné en celui-ci, donna aux tons une intensité inconnue jusqu'alors. Le « doublage » consiste en ceci : les feuilles de verre sont soufflées à deux couches, l'une épaisse et incolore, l'autre plus mince teinte en rouge, en bleu, en vert, ou en toute autre nuance, et, en enlevant au burin, à la mollette, ou bien à

l'émeri des parties déterminées de la face colorée, on découvre la face blanche et l'on obtient des dessins délicats qu'on a la ressource encore de peindre en jaune d'argent ou avec certaines couleurs d'émail. Quand, au lieu de doubler un verre blanc, le rouge double un verre bleu, on a un violet singulièrement énergique. Le vert qui résulte de couches superposées de blanc, de jaune et de bleu est superbe. On utilise aussi le revers de la vitre en y posant une teinte générale qui exalte les couleurs.



Fig. 67. — FOND DAMASSÉ. (Quimper.)

On comprend, sans qu'il faille insister, comme les verriers durent s'emparer de ces nouveaux avantages, surtout pour le détail, les ornements et les orfrois des costumes, pour les pierreries, les bijoux. Ainsi qu'au siècle précédent, afin de leur servir de fond, ils tendirent des étoffes damassées derrière les personnages. (Fig. 67 et 68.)

En même temps, ils continuaient à se perfectionner dans le dessin et le modelé. Les visages, les mains furent peints sur verres incolores avec un ton

légèrement roussâtre. Les personnages se détachèrent



Fig. 68. — FOND DAMASSÉ.
(Bourges.)

sur des fonds de tapisserie, de perspectives architecturales, sur des paysages; les dais, les pinacles, les

colonnettes encadrant les figures isolées prirent une telle importance que ces figures occupèrent la moitié, ou seulement le tiers, de la verrière; des légendes écrites sur des phylactères fournirent l'explication des sujets, ordinairement par un verset tiré des Saintes Écritures, et les bordures se firent rares de plus en plus. Enfin, pour tout dire, le verrier du XVe siècle, devenu indépendant, affranchi de la tutelle de l'architecte, semble alors travailler moins pour l'édifice qu'il décore que pour son propre compte, pour assurer à son œuvre une valeur individuelle. Les frères Hubert et Jean van Eyck, graves, studieux penseurs, praticiens savants, exquis dans le fini des détails, contribuèrent beaucoup à cette évolution. Avec les traités du Florentin Alberti et d'Albert Durer, la perspective commença aussi à s'introduire dans le vitrail.

Les sujets symboliques et de théologie, les compositions légendaires tombèrent alors en discrédit. Par exemple, à la cathédrale de Tournai, les verrières absidales des deux transepts relatent des faits qui intéressent le clergé de la ville, les prospérités du chapitre, nullement la religion : d'un côté, la querelle des frères Chilpéric et Sigebert, y compris l'assassinat de celui-ci par les deux bandits qu'a soudoyés Frédégonde, et les droits accordés à l'évêque Chrammer par Chilpéric, droits de pontenage, de balance, sur le vin, sur le marché, sur la cervoise; — de l'autre, l'histoire du rétablissement de l'évêché de Tournai, en 1146, qui fut très laborieux, à ce qu'il paraît, et le châtelain, l'avoué, le magistrat de la cité prêtant serment à l'évêque comme à leur seigneur suzerain, selon les lois féo-

dales. Voilà plus de vingt tableaux emplis d'anecdotes locales, sans qu'un seul soit consacré à la Foi et au dogme, à une leçon de l'Église, à quelque apôtre, patriarche ou saint martyr. Ces vitraux, d'ailleurs, de la seconde moitié du siècle, ont une valeur artistique. Le travail en est très fin, d'une grande délicatesse. Ils proviennent de l'école des frères van Eyck, ou de celle de van der Weyden. Mais les auteurs n'en sont point formellement connus [1].

Cependant, l'abbé Lebeuf signale quatre panneaux d'un caractère singulièrement expressif qui se trouvaient de son temps à l'église de l'hôtel Saint-Paul, « presque vis-à-vis le pilier de la chaire du prédicateur ». Sur le premier, Moïse, portant les tables, élevait une épée; sur le suivant, David tenait une tête coupée et un glaive. Au-dessus des personnages, cette inscription : *Nous avons défendu la Loy.* — Au troisième panneau, un croisé, saint Louis, évidemment, une épée dans la main droite, le monogramme du Christ dans l'autre, et ces mots : *Et moi la Foy;* — au quatrième, « une femme dont la coiffure est en bleu, les habits en vert; elle a la main droite appuyée sur un tapis orné d'une fleur de lis, et de cette main tient une épée; de sa main gauche posée sur sa poitrine, elle tient quelque chose qu'il n'est pas facile de distinguer : au-dessus de sa tête est écrit : *Et moi le Roy.* — L'abbé ajoute : « J'ai pensé que ce devait être la Pucelle d'Orléans. » Il y a toute apparence que c'est bien Jeanne qu'on

1. Sur les vitraux de Tournai, voy. *l'Histoire de la peinture sur verre*, par E. Lévy.

voyait là, en effet, et même, suivant Langlois, dans son *Essai,* Henry Mellein aurait été l'auteur de cette effigie exécutée en 1436, cinq ans après le martyre de la glorieuse héroïne [1]. La même église avait d'autres verrières de ce temps, « d'un travail généralement estimé », dit l'abbé Lebeuf, « peintes à l'envi, affirme Piganiol de la Force, par les meilleurs peintres sur verre qu'il y eût ». Elles devaient être belles, certes, si les « meilleurs peintres » y avaient travaillé; car plus d'un verrier excellait alors en son art, sachant bien dessiner et bien peindre, habile à régler avec grâce une draperie, à modeler avec précision. Entre autres, l'auteur inconnu de la verrière fondée en 1400 à Saint-Taurin, cathédrale d'Évreux, par Guillaume de Cantiers, pour « son joyeux avènement » à l'épiscopat.

On la voit à gauche, à la cinquième fenêtre de

1. Par lettres patentes octroyées aux peintres-verriers, les rois Charles V et Charles VI les avaient déclarés « francs, quittes et exempts de toutes tailles, aides et subsides, garde de porte, guet, arrière-guet et autres subventions quelconques ». En 1431, Charles VII confirma ces privilèges à la requête d'Henry Mellein, le verrier dont on vient de parler, demeurant à Bourges, « dans sa personne et dans celle de tous les autres de sa condition ». Henri II, le 6 juillet 1555, les confirma de nouveau. — Mais si Charles VII aima et favorisa la peinture sur verre, le roi René, son contemporain, qui était poète, musicien et peintre, fut verrier aussi. Prisonnier à Dijon après la bataille de Bar, ou de Buligneville (juillet 1431), il employa les loisirs de sa captivité à peindre différents sujets. Il fut visité un jour par Philippe le Bon. « Or, il avait exécuté sur verre les portraits de Jean-sans-Peur et de Philippe lui-même. Il les offrit à son puissant geôlier, qui donna ordre de les placer dans les vitraux de la chapelle des Chartreux. » — Alfred Michiels, *Histoire de la peinture flamande et hollandaise.*

l'étage supérieur, en deux lancettes. Dans celle-ci, l'évêque à genoux, sainte Catherine à côté, portant, en plus de la roue de son supplice et d'une palme, la mitre et la crosse du prélat; dans celle-là, la Vierge couronnée, son fils dans les bras. Le fond de la première lancette est rosé, celui de la seconde d'un vert pâle, et, au-dessus de chaque personnage, se profile sur un champ rouge un pinacle d'une rare élégance, d'une grâce parfaite. L'architecture et les figures sont en grisaille relevée de touches jaunes. A l'air des visages, à la souplesse des attitudes, au jet des draperies, à son exécution très remarquable, on dirait cette verrière plus récente. Sur la stricte limite de deux siècles, elle semble tenir plutôt de la fin du xve que de la dernière année du xive, ce qui explique son introduction en ce chapitre, et fait un frappant contraste avec d'autres vitres de Saint-Taurin, peintes à la même époque ou dans le courant du siècle.

Les verrières de Saint-Séverin, à Paris, eurent de la renommée. Leur ensemble devait impressionner, en effet, quand rien ne manquait aux quarante-neuf hautes lancettes de la nef et du chœur, contenant de grandes figures, ni au vitrage du faux triforium, répétant au-dessous, à peu près, les mêmes dispositions, lui aussi développant une longue théorie de saints personnages. Mais dès le dernier siècle, elles avaient souffert de la manie qui poussait les doyens et les fabriciens de paroisses à remplacer par du verre blanc des parties, sinon la totalité, de leurs vieux vitraux. Les vitraux de Saint-Séverin perdirent alors leurs fonds et leurs bordures. Soit en ce temps-là, soit plus tard, ils perdirent

aussi plusieurs des lancettes supérieures, et, dégât plus grave, toutes celles du faux triforium. Quant à ce qui resta, ce fut, on le pense bien, après avoir éprouvé encore mainte avarie de conséquence. Il y a peu d'années, la réparation de ces dommages fut confiée au verrier Lafaye.

D'abord, dans les cinq premières ouvertures à gauche et les cinq premières à droite, où il n'existait plus même un lambeau de verrière, on fit entrer les verrières absidales de Saint-Germain-des-Prés, auxquelles on venait d'en substituer d'autres, *Jésus-Christ, la Vierge*, *saint Denis*, *saint Jean*, etc., exécutées par H. Gérente, d'après des dessins de Flandrin. Il y eut beaucoup à faire pour rendre aux vieilles vitres à peu près leur primitive apparence. Les pièces neuves y sont probablement en majorité. En somme, travail honorable, de précautions et de dévouement, dont il faut savoir gré à celui qui l'entreprit et sut le conduire à bien. Il y eut, en outre, à rendre aux lancettes les fonds supprimés et leurs bordures, à restituer aux lobes, aux rosaces des flamboyants presque toutes les figures, — anges musiciens ou chanteurs, en général, — également disparues. Et que de morceaux égarés, détruits, combien dépareillés, étrangers à la place qu'ils occupent! Tout cela a été intelligemment réordonné, refait, on aime à le reconnaître. Malheureusement, on ne fut pas aussi heureux dans la restitution complète des personnages aux baies du triforium, restitution qui atteint tout au plus le niveau d'une imagerie à vil prix. N'en disons pas un mot, sinon que les fenêtres nouvelles mettent grandement en valeur les anciennes, par la comparai-

son qu'on peut faire. Lafaye n'est pour rien dans la fabrication de ces vitres par trop vulgaires[1].

Elles ne sont pourtant pas de première qualité, les anciennes verrières. Travaillant avec trop de hâte, sans doute, le peintre ne se sera point assez soucié d'exactitude dans les proportions et les contours des figures, de soin dans la facture, et l'importante ornementation architecturale, toute blanche sauf quelques filets, quelques agréments jaunes, jette trop d'éclat pour ne pas gêner le reste; toutefois, par l'étendue et l'unité de leur ensemble, intéressant l'histoire de l'art, elles deviennent curieuses et précieuses. Elles sont de la fin du siècle, à la limite du suivant, celles du sanctuaire un peu antérieures. Dans chaque lancette, ordinairement, un seul personnage debout sur un petit socle mouluré, se détachant d'un fond uni, ou de lampas pourpre, ou bleu, ou vert, ou jaunâtre; au-dessus, un dais très élevé et ouvragé. A droite, un sujet prend deux lancettes : dans l'une, saint Thomas de Cantorbéry à genoux devant l'autel; les soldats qui s'apprêtent à l'immoler, dans l'autre. Des lancettes ont deux, même trois figures; plusieurs, des donateurs. Il en est de ces donateurs, surtout dans le chœur, qui sont accompagnés d'armoiries. L'abbé Lebeuf, on l'a dit ci-dessus, faisait remonter

1. On doit à Lafaye la restitution de beaucoup d'anciens vitraux des églises de Paris. Il a laissé en portefeuille plus de quatre cent cinquante calques relevés avec un grand soin, des verrières de Saint-Séverin, de Saint-Merry, de Saint-Étienne-du-Mont, de Saint-Gervais, de Saint-Germain-des-Prés, de Saint-Eustache, de celles, du moins, qu'il a remises en état. Cette intéressante collection est au musée Carnavalet, acquise par la Ville à la mort du verrier.

ces dernières au règne de Charles VI; mais il éloignait trop leur date. Il les donnait, en outre, pour les plus anciennes vitres armoyées qu'on pût voir à Paris. Disant cela, il s'est trompé encore : l'église était construite à demi en 1489; les travaux, repris alors, ce qui sem-



Fig. 69. — BLASON.

(Cathédrale de Reims.)

blait achevé fut réparé à fond, remanié, et l'on refit le chœur en de plus vastes proportions. — Voici un blason, excellemment exécuté à la fin du siècle, qui provient de la cathédrale de Reims. (Fig. 69.)

La rose de la Sainte-Chapelle de Paris est aussi de la période. Elle est délicatement peinte. Mais sa timide harmonie fait un contraste qui n'est pas à son avantage avec les intenses vibrations des autres verrières du lieu.

A la Sainte-Chapelle de Riom, sept grandes verrières dont on a trop vanté la valeur, à notre avis. Elles sont loin d'être complètes, du reste. Toutes perdirent leurs panneaux inférieurs quand le vaisseau fut divisé en rez-de-chaussée, pour l'installation d'une salle d'audience de la Cour d'appel, et en étage pour recevoir les archives. Les panneaux déposés ont été détruits. On n'avait guère le culte de ces choses, en l'an de grâce 1822.



Fig. 70. — VITRAIL
(Sainte-Chapelle de Riom.)

Les fenêtres sont à quatre lancettes. Dans chaque lancette, un personnage, apôtre de Jésus, Père de l'Église ou prophète de l'ancienne Loi, tenant un long et large phylactère, debout sur un socle, dans un habitacle, les pieds-droits portant un dais très divisé, magnifiquement orné. (Fig. 70.) A la fenêtre centrale de l'abside, trois donateurs et une donatrice présentés par des saints à la

Vierge assise à gauche, son fils, enfant, sur les genoux. Le vitrail d'une huitième baie, à droite, est si bouleversé qu'on ne parviendrait pas à le décrire ; celui d'une neuvième, la première de l'abside, du même côté, qui a toute disparu, a été remplacé par du verre blanc. Sans les mettre au premier rang, les verrières existantes offrent cependant un intérêt considérable. Le dessin n'en est pas toujours fort régulier ; il a souvent de la dureté, de la sécheresse ; mais quelques têtes ne manquent point de caractère ni d'expression, et l'opulence des étoffes, les détails d'une architecture riche, abondante, le coloris des fonds de pourpre et d'azur, jettent un éclat certainement agréable, parce qu'il est harmonieux. Les parties surtout réussies, et parmi celles-là plus d'une est tout à fait charmante, sont dans les ouvertures des flamboyants, où l'on a peint les légendes de sainte Marguerite et de sainte Madeleine, des saints Marc et Jérôme, de saint Louis, de saint Jean, etc. On y trouve de la grâce et du style, de la naïveté, un faire précieux, le tout procédant de l'école des miniaturistes chrétiens, et aussi, peut-être bien, de la manière champenoise. Ces vitraux sont exactement du milieu du siècle. — Dans une église de Riom, Notre-Dame-du-Marthuret, se rencontre un vitrail du même temps, *l'Annonciation*, malheureusement très délabré.

A Bourges, également du milieu du XVe siècle, la verrière fermant, concurremment avec la grande rose dont il a été ci-dessus parlé, la baie du pignon principal de Saint-Étienne. Ce gigantesque ensemble mesure près de cent cinquante mètres carrés. Aux côtés inférieurs de la rose, des lis en des écoinçons, et deux

quatre-feuilles où, des anges comme supports, les armes de Nicolas Ier, pape de 1447 à 1455, et l'écu de France; au-dessous de la rose, à la pointe de deux grandes ogives qui se partagent la fenêtre, ces deux ogives divisées chacune en trois lancettes, à gauche, les armes de Charles VII, de sa femme Marie d'Anjou, à droite, aussi accostées d'anges; plus bas, quatre médaillons tréflés, à fond rouge, un soleil d'or d'où partent trois branches de roses blanches avec feuillage, au centre; enfin les six lancettes occupées par autant de figures colossales, saint Guillaume, en commençant à gauche, saint Jacques, l'ange Gabriel, la Vierge Marie, saint Étienne, saint Ursin, premier évêque des Bituriges, nimbés de vert, de rouge ou de bleu, debout dans un habitacle, sous un dais très orné, à peu près le même pour tous les personnages. Le fond des habitacles est d'étoffe lampassée, variant de couleur de l'un à l'autre. Au lieu d'être posées sur des socles, suivant la coutume, les figures portent directement sur le champ uni de petits panneaux dans chacun desquels voltige un ange déroulant un phylactère. Cette vaste portion de la baie n'égale, pour l'effet décoratif, ni la rosace qui la surmonte, ni surtout les verrières des chapelles et des nefs de la basilique. Un coup d'œil suffit pour s'en convaincre. Il faut dire qu'elle a éprouvé bien des sinistres. Dès la fin du siècle déjà, on y faisait des réparations jugées indispensables.

A la cathédrale du Mans, la grande baie du transept nord a des dispositions analogues. Toutefois, moins logique qu'à Bourges, au lieu d'être garnie d'une simple mosaïque, la rose proprement dite est consacrée au

Couronnement de la Vierge et à des scènes du *Jugement dernier*, complications bien inutiles à cet éloignement du regard. Dans les ouvertures de la partie rectangulaire de la fenêtre, contiguës à la rosace, également sous de riches pinacles dont le fond est tendu d'étoffes damassées, des figures d'apôtres et de saints patrons, debout, de donateurs et de donatrices priant agenouillés, entre autres Louis d'Anjou, bâtard du Maine, Louis III (ou René Ier), Louis II, Marie de Bretagne, sa mère, Yolande d'Aragon, sa femme. Il est aisé de s'apercevoir que les douze apôtres proviennent d'une autre école que le reste; le goût bourguignon est manifeste dans le caractère des visages, le style des draperies, le long enroulement des phylactères et le soin du travail. A bien prendre, les effigies de donateurs et de donatrices ont seulement un intérêt historique. D'ailleurs, l'effet de cette vaste claire-voie est décorativement médiocre, ce



Fig. 71. — YOLANDE D'ARAGON. (Au Mans.)

qu'il faut attribuer en partie à la surabondante lumière que laissent pénétrer les autres fenêtres du transept, à travers leur vitrerie de verres blancs. Ces deux verrières, celle de Bourges et celle du Mans, datent à peu d'années près de la même époque.

On rencontre des verrières du xvᵉ siècle, d'un vif intérêt souvent, mais qu'il faut se borner à énumérer, au chœur de la cathédrale de Moulins, à la cathédrale de Clermont, — grandes figures, trois étages de niches, anges tenant des panneaux armoyés; — à Saint-Pierre de Chartres, à Notre-Dame de Bernay, à Notre-Dame de Saint-Lô (fig. 72), à l'ancienne cathédrale de Lisieux, à Saint-Gervais de Falaise, aux cathédrales de Bayeux et de Coutances, aux églises de Caudebec et de Carentan, d'Aumale, de Beaumont-le-Roger et de Verneuil, à Saint-Jean d'Elbeuf, où, dans le chœur, celle donnée par les drapiers de la ville, en 1466; là se voient, dans le couronnement, une *force* à tondre les draps et *deux croisées de chardons* pour les apprêter. Il s'en trouve encore d'importantes à Saint-Corentin, cathédrale de Quimper, bien qu'une partie ait été détruite au commencement du siècle actuel. Elles sont, celles qui restent, au premier étage

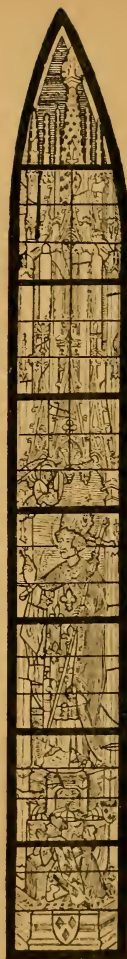


Fig. 72.
LANCETTE D'UN VITRAIL.
(Notre-Dame de Saint-Lô.)

du chœur, de la nef et des transepts. Les plus anciennes (1417 et 1419) occupent les baies du chœur. Dans la centrale, divisée en trois lancettes par deux meneaux, le Christ sur champ rouge, la Vierge, saint Jean sur champ bleu, vêtus de blanc, ces figures dans un style tout à fait archaïque. Les vitraux des transepts et de la nef appartiennent aux dernières années de la période. Tous ont la même disposition : personnages de proportions plus petites que dans la nature, apôtre, saint, évêque, chanoine, ou bien un seigneur ou une dame, son patron, ou sa patronne, à côté, sur un socle, sous un dais d'architecture, le fond bleu ou rouge. A la chapelle absidale, dite de la Victoire, vitraux dépareillés du même temps, débris pieusement recueillis, tant bien que mal assemblés. Le vitrail (scènes de *la Passion*) du chœur de Saint-Mathieu, autre église de Quimper, est remarquable aussi. Dans le département des Côtes-du-Nord, nous avons à signaler des vitres du siècle à Pluduno, à l'église Saint-Sauveur de Dinan, à la chapelle Saint-Nicolas, commune de Plélan, et une à Notre-Dame-de-la-Cour, aux armes de Marguerite de Bretagne et du comte d'Étampes son époux, retraçant sur dix-huit tableaux la *Vie de la Vierge,* les personnages en costume du xvᵉ siècle.

Mais revenons à Bourges, pour les vitraux des chapelles latérales. Celui de la première à gauche, la chapelle des Montigny, appelée aussi des Fonts, étant du xviiᵉ siècle, il en sera parlé à son rang chronologique. Les deux suivants à la chapelle des Fradet ou de Saint-Benoît (1456), à la chapelle de Saint-Loup (1457), ne nous arrêteront pas spécialement. Les quatre évangé-

listes dans l'un, dans l'autre saint Grégoire, saint Augustin, saint Jérôme, saint Ambroise, docteurs de l'Église latine, ces huit personnages tenant des phylactères, debout dans une architecture excessive et trop claire, sur fond d'étoffe damassée, tantôt rouge ou bleue, tantôt verte ou pourpre. C'est ce que nous avons plus d'une fois rencontré ailleurs. Cependant, au tympan de la fenêtre de Saint-Loup, où le sujet traité est la *Résurrection*, on voit au-dessus des tombes qui s'ouvrent, à gauche, l'arbre du fruit défendu, la croix à droite, et l'idée mystique de rapprocher ainsi la faute et le pardon, la perte et la rédemption, nous semble bonne à recueillir. Toute cette verrière, en somme, est supérieure à la précédente.

La chapelle des Trousseau a une verrière, de fabrication champenoise peut-être, du commencement du siècle en tout cas, dont l'effet serait meilleur si les damassés qui servaient de fonds aux personnages et aux dais d'architecture n'avaient été en grande partie remplacés par des verres blancs. Elle est également à quatre lancettes. Dans la première, devant, la Vierge et l'Enfant Jésus; saint Sébastien et un évêque au second plan; dans la deuxième, le père et la mère du fondateur présentés par saint Jacques; dans la troisième, Pierre Trousseau, le fondateur, chanoine de Bourges, évêque de Poitiers, archevêque de Reims, le modèle d'une chapelle dans les mains et accompagné de saint Étienne; dans la dernière, enfin, les deux frères de Pierre Trousseau et sa sœur, avec sainte Catherine, ou sainte Agnès, pour conductrice. A observer que sauf celle du donateur, de profil, les figures se présentent de

trois quarts, ce qui n'est point accoutumé quand il s'agit de personnages de ce genre, en prières. De l'autre côté de l'église, chapelle du Sacré-Cœur, des anges agenouillés près de l'écusson du duc Jean de Berry, vêtus d'amples chapes blanches brochées d'or, — détériorés et encastrés en des vitraux modernes, — semblent du même temps que la verrière des Trousseau, et s'en rapprochent beaucoup par le goût et le caractère de l'exécution. Le vitrail de la chapelle de saint Joseph s'en rapproche aussi de bien des façons. Fondé par Simon Aligret, de son vivant chanoine de la cathédrale, chancelier de l'Université et médecin du duc Jean, il s'y est fait représenter dans le compartiment à gauche, en aube blanche, à genoux, escorté de son saint patron et suivi de deux jeunes gens, à genoux, vêtus de blanc, ses neveux, paraît-il. Dans le compartiment correspondant, à droite, un personnage innomé, trois femmes de condition bourgeoise et saint Michel, probablement, le glaive à la main, les cheveux courts, très bouclés, dans lequel des auteurs ont prétendu reconnaître sainte Brigitte de Suède. Aux lancettes centrales, sainte Catherine d'Alexandrie, et un évêque richement mitré et chapé, sur le nom duquel on n'est point tout à fait d'accord non plus. Dans les ajours tréflés et quadrilobés du tympan, *la Résurrection des morts* et *le Jugement dernier*.

Cependant, l'effet général de ces diverses verrières est éparpillé et creux, et la peinture, le dessin, sans être médiocres, n'ont point les qualités maîtresses qui font les œuvres hors de pair. Cette appréciation sur l'ensemble, on la portera aussi sur le vitrail de la cha-

pelle Saint-Jean, proche la sacristie. *L'Adoration des Rois-Mages* est le sujet principal contenu en quatre lancettes. Dans le tympan, *la Naissance de Jésus*, et les faits évangéliques qui la précédèrent ou bien la suivirent, comme *la Visitation, les Bergers avertis par les anges, la Fuite en Égypte*, etc., et la légende du *Semeur* ou *Moissonneur*, adoptée surtout et répandue au XV[e] siècle [1].

Des vitraux de la période conservés à Saint-Étienne de Bourges, le plus beau, — on peut en faire l'éloge sans contrainte, — est celui de la chapelle joignant l'abside, à gauche, la chapelle de Jacques Cœur. (Fig. 73.) Les meneaux du tympan dessinent une fleur de lis et deux cœurs; dans les quatre lancettes, abrités par la même large voûte qui traverse les meneaux perpendiculaires, toute fleurdelisée d'or sur fond d'un bleu exquis, quatre personnages : l'ange Gabriel et la Vierge figurant la scène de l'Annonciation; à l'extrémité de droite, sainte Catherine; saint Jacques à celle de gauche. Assurément, voilà un fort bel ouvrage. On peut en placer l'exécution entre 1447 et 1451. Aussi n'est-il pas surprenant d'y rencontrer la sensation de l'art des frères van Eyck, qui moururent, Hubert en 1426, Jean en 1440, à considérer la naïveté grave, la ferme élégance des attitudes, le goût des types et des ajustements, la belle résonance du

1. Suivant cette légende, des soldats envoyés par Hérode à la poursuite de la Sainte Famille, qui se hâtait vers l'Égypte, en perdirent les traces. Ils interrogent un homme occupé à moissonner son champ. Cet homme, averti par une révélation, leur répond avec serment que, depuis qu'il a semé le champ dont il fait la moisson, nul n'a passé dans le chemin. Ce pieux mensonge sauva les fugitifs.

coloris, notamment si l'on examine l'ange à genoux, sa chevelure prolixe et crêpelée, revêtu d'une chape archaïque très ample, d'un grand luxe. En même temps, on dirait la figure noblement drapée de saint Jacques en



Fig. 73. — VITRAIL.
(Chapelle de Jacques Cœur, à Bourges.)

quelque avance sur le XVIe siècle. A vrai dire, les autres verrières de Bourges, contemporaines de celle-ci, ne lui sont pas comparables, et vainement en chercherait-on ailleurs, croyons-nous, qui lui soient supérieures [1].

1. Sur ces vitraux, voyez le superbe ouvrage en cours de publication, *les Vitraux de la cathédrale de Bourges postérieurs au XIIIe siècle,* texte et dessins par Albert des Meloizes.

Dans un précédent chapitre, on a loué avec raison l'entente, en tous points orthodoxe, des verrières de Saint-Ouen, à Rouen. Mais leur effet décoratif commande des réserves : il manque totalement de ressort.

Ainsi, les patriarches et les apôtres, les saints, les évêques et les abbés, ces derniers uniformément vêtus de robes d'un bleu tendre, quel que soit leur ordre, dont la théorie se poursuit sans interruption d'une lancette à l'autre des baies supérieures, déroulent un ensemble digne d'attention et d'estime. Assurément. Cependant, ces personnages de haute stature, d'un coloris assez faible, du reste, eussent gagné à ne pas s'enlever sur un fond blanc, d'autant que les fenêtres du triforium, au-dessous, en vitrerie blanche, toutes, contribuent à réduire leur rôle décoratif. Et puis, ceci a plus de gravité, ils aboutissent, à droite et à gauche, à la fenêtre centrale du chœur, où est *le Calvaire,* qui met en scène, sans la moindre solennité, des figures beaucoup trop courtes et trop étroites, dévorées par l'excessive importance du champ, en verres incolores. Pour une fenêtre à cette place d'honneur exceptionnel, le verrier du XIII[e] siècle a toujours donné à sa palette le plus riche essor. *Le Calvaire* de Saint-Ouen apparaît, lui, tout à fait mesquin et plat. Décorativement, il est nul.

En fait, l'abus des verres blancs est le tort de la vitrerie de Saint-Ouen. Par exemple, chacune des cinq lancettes des fenêtres absidales porte, généralement, un petit sujet contenu en un motif d'architecture couronné d'un pinacle; un fleuron coloré au centre, cinq

panneaux blancs au-dessus, et quatre dessous, le tout enfermé dans une maigre bordure en couleur. Même disposition aux transepts et aux fenêtres basses des collatéraux, lesquelles, toutefois, moins élevées, ont quatre panneaux blancs en haut au lieu de cinq, et trois en bas au lieu de quatre. D'un autre côté, avec leurs grands personnages, les baies hautes de la nef présentent des surfaces colorées bien plus vastes que les fenêtres inférieures. Cela renverse la progression si fort remarquée à Chartres et autre part, admirable de raison et de mystère, appuyant à la base les tons mâles, réservant les légers pour l'élévation des voûtes.

En résumé, la vitrerie de Saint-Ouen est à étudier à cause de son orthodoxie, curieuse à cause de son étendue ; mais on ne saurait la donner ni la prendre comme un modèle à suivre quant à la forme et à la distribution du décor.

CHAPITRE IV

LE XVIe SIÈCLE.

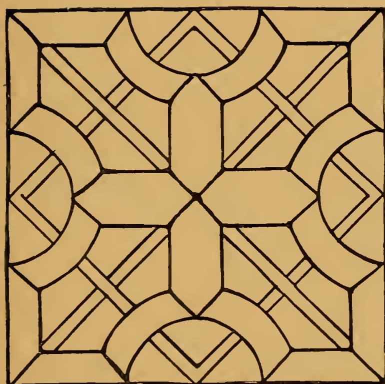


Fig. 74. — VITRERIE BLANCHE (XVIe s.). (Saint-Waudru, à Mons.)

A la suite d'altérations graduelles et continues, l'architecture gothique était tombée en une complète décadence. A la fin du XVe siècle, elle paraissait ignorer les éléments qui avaient fait sa noblesse, sa vigueur, sa beauté; elle avait, semble-t-il, perdu jusqu'au sentiment des proportions, négligeant le principal, se laissant envahir par l'accessoire, substituant aux formes primitives, sagement entendues et raisonnées, des formes capricieuses et arbitraires. La tradition, le goût, la logique recevaient des atteintes également profondes et cruelles.

Héritier de ce désarroi, le xvie siècle ne pouvait obliger un art aussi dégénéré à faire retour sur lui-même, à revenir à ses pures origines. Les esprits préparés, d'ailleurs, au grand changement qui allait s'opérer dans les arts, quels efforts eussent été capables de suspendre, de refouler l'admiration qui se manifestait partout pour la Grèce et Rome tirées des ruines? Vitruve retrouvé, le nouvel idéal de l'architecture se fixa; les travaux d'Alberti, deBrunelleschi, de quelques autres Italiens en déterminèrent le caractère, et l'esprit de réforme, qui fermentait chez les artistes comme chez les théologiens, hâta, favorisa l'infusion de l'art antique dans l'art moderne. On sait que les idées nouvelles pénétrèrent en France sous Louis XII et François Ier, lors des guerres d'Italie; elles y poussèrent des racines fécondes, avec des modifications nées du terroir et du génie national.

Même élan impérieux de la sculpture et de la peinture vers l'antiquité. Une vive tendance à se rapprocher de la nature s'était déjà, auparavant, prononcée chez des artistes d'Italie qui s'enhardirent dès le xiiie siècle à secouer les formulaires byzantins, les lisières dogmatiques. Puis, aux xive et xve siècles, avides de savoir, ils s'appliquèrent à l'étude des fragments antiques, qu'ils interrogeaient avec passion. De sorte que, d'un côté, la connaissance de l'humanité les familiarisa avec les mouvements de la vie; de l'autre, l'antiquité leur laissa découvrir les secrets de sa grâce, leur communiqua son harmonie souveraine. Au xvie siècle, les peintres atteignirent des sommets qu'on n'avait point connus encore, qu'on n'a jamais dépassés depuis.

C'est le XVI[e] siècle qui vit la peinture sur verre parvenir à son apogée.

Tel n'est pas l'avis des amateurs à outrance des premières verrières. Selon eux, la Renaissance serait plutôt une période néfaste. L'art du verrier, en particulier, se serait avili dans le commerce des modèles profanes. « Nous sommes de ceux qui pensent qu'on n'a jamais fait de plus belles figures ni de plus belles draperies que celles qui se voient aux vitraux de Saint-Denis, de Sens et de Chartres, lesquelles sont du XII[e] et du XIII[e] siècle [1]. »

Mais ce langage est excessif. Un instant d'examen réfléchi en a raison. A coup sûr, on ne dira pas que le XVI[e] siècle sut élever des cathédrales plus majestueuses que le moyen âge. Seulement, au temps où, dans ses diverses formes, l'art du moyen âge achevait péniblement sa carrière, la peinture sur verre, elle aussi, reçut le souffle nouveau, se fortifia de l'érudition qui se propageait, de l'étude des belles choses qui se développait, et, maîtresse de meilleurs procédés techniques, n'eut plus bientôt un seul progrès à poursuivre. A son tour, elle toucha la perfection. Voilà la vérité.

Entendons-nous. L'imagination et l'éducation du véritable artiste se révèlent presque toujours chez le verrier du XVI[e] siècle. En revanche, dans les vitres primitives, si la composition générale du décor est excellente, si leur riche coloris, ce grand levier, au dire de certains, le seul attrait de la peinture, exerce ordinairement une séduction irrésistible, travaillées par des

1. Didron, *Annales archéologiques*, t. I[er], p. 151.

ouvriers rudes et inexperts, elles manquent de toutes les qualités d'exécution, et les figures n'arrivent à l'expression que par la laideur absolue. Voilà la vérité encore.

Cependant, en un point, il a une incontestable valeur, on sera d'accord avec les adversaires des vitraux de la Renaissance : les sujets religieux dont l'emploi, sur les vitres, avait progressivement décliné depuis le XIVe siècle, furent parfois, au XVIe, réduits à des rôles subalternes. Dans les premiers temps figuraient aux vitrages, exclusivement, des scènes tirées des deux Testaments ou de pieuses légendes, des patriarches, des apôtres, des martyrs, des patrons de la contrée, et si le fondateur d'une vitre, roi, princesse, dignitaire de l'Église, corps de métier, désirait que l'œuvre conservât le souvenir de sa largesse, dans un angle retiré, sous une forme discrète, on introduisait sa « signature ». Mais à mesure que les années s'écoulent, plus orgueilleux, le donateur réclame des espaces autrement en vue et larges; au XVIe siècle, d'aucuns exigent pour eux et leurs blasons, pour la montre de leurs titres, des fenêtres entières. Même, comme à Liège, quand une fenêtre ne suffit pas à contenir tous les quartiers de noblesse du bienfaiteur, une seconde lui sera consacrée aussitôt. En Belgique surtout, on abusa de ce genre d'étalage. Aux fenêtres hautes du chœur de Sainte-Gudule, à Bruxelles, des personnages de la famille de Charles-Quint sont à genoux sur trois rangées d'armoiries. Deux rangées analogues au-dessus et deux au-dessous de Philippe le Beau, à Sainte-Waudru, de Mons. Marguerite d'Autriche fit venir des

Flandres pour le chœur de sa richissime église de Brou des cartons de verrières armoriales, où l'on compte jusqu'à soixante et onze blasons en cinq fenêtres [1].

Les corporations obéissent à la même vanité. Il leur faut aussi des fenêtres héraldiques. « A Liège, les corporations remplissent toute une verrière de leurs grotesques armoiries; à Diest, sur une vitre donnée par la corporation des mégissiers et des épiciers, les chandelles, les balances, les paquets de toute sorte, remplacent les instruments de la Passion ou les anges du concert céleste [2]. »

N'est-ce pas encore la conséquence d'une aberration tout à fait surprenante si Engrand Le Prince, dans *l'Arbre de Jessé* de Saint-Étienne de Beauvais, sur quatorze personnages qu'il rassemble, en peint trois ou quatre de la souche de David et choisit les autres parmi les rois de France, dont François Ier et Henri II, qu'on ne songeait guère à rencontrer sur la tige généalogique de la Vierge? Néanmoins, tout cela peut témoigner, et témoigne en effet, d'un sentiment religieux refroidi,

1. « Voici les de Horn, les Croy, les Lalaing, les de Clèves et tant d'autres, qui, à Hoogstraeten, à Mons, à Liège, à Diest, à Lierre, partout enfin, occupent les verrières avec toutes leurs armoiries... Veut-on, comme à Mons, ne pas faire disparaître complètement le sujet religieux, la verrière sera partagée en trois parties, et un tiers seulement sera donné à Dieu. Parfois cette place, trop petite, forcera à tronquer le sujet. Dans les deux autres tiers, le donateur s'étalera fièrement avec l'appareil de tous ses titres. Dans ces vitres, les personnes divines et les saints patrons semblent venir, non pas pour être adorés, mais pour honorer le hautain bienfaiteur. » (Lévy, *Hist. de la peinture sur verre en Europe et particulièrement en Belgique.*)

2. Lévy, *Id.*

de l'autorité ecclésiastique affaissée ou méconnue, en nulle façon de la décadence de l'art lui-même. La preuve, cet *Arbre de Jessé* la fournit. Car si le champ bleu trop étendu fait paraître un peu mesquines les figures en buste sur les branches au feuillage évasé, c'est un chef-d'œuvre de coloris tendre et riche, d'exécution mystérieuse, éveillant comme un souvenir de l'École milanaise.

D'après ce qu'on vient de lire, il ne faut pas croire, pourtant, qu'au XVIe siècle il y eut seulement des donateurs fastueux. Ainsi, celui qui fit exécuter, pour la cathédrale de Châlons-sur-Marne, la verrière de *la Création*, occupe à peine un des douze panneaux, agenouillé entre les saints Jacques et Michel. Dans une autre église de Châlons, le donateur et la donatrice de la jolie grisaille italo-française représentant *l'Évêque Alpin devant Attila*, se distinguent à peine, confondus dans la foule dont le prélat est suivi. A Saint-Étienne de Beauvais, les fondateurs des verrières absidales de la chapelle de la Vierge et du vitrail de *Saint Jean* ; ceux qui dotèrent la Madeleine de Troyes des vitraux de *Saint Louis* et de la *Création du monde* n'affectent point d'emphase non plus. Aisément on pourrait citer d'autres exemples de cette réserve. A Rouen, à Saint-Patrice, dans l'église Saint-Romain, plusieurs verrières réunissent au soubassement des files de donateurs dont les proportions atteignent à peine $0^m,15$. On ne saurait se montrer plus humble.

De même, l'idée chrétienne se retrouve vivace encore, même dominante, en bien des verrières de l'époque où nous voilà parvenus. Peut-être le XIIIe siècle n'a-t-il

rien produit de plus énergiquement pensé que le *Triomphe de la loi de grâce*, vitrail trop vanté, du reste, attribué à Jean Cousin, placé à Rouen, dans la chapelle de la Vierge de l'église Saint-Patrice.

Jésus est en croix, sur un char traîné par les Vertus. des palmes en main, signe de victoire; sur le devant du char, qui écrase de ses roues le prince des Ténèbres, est assise la Foi, elle également avec une palme, et, devant, marchent les fils d'Israël, Moïse, Aaron à leur tête. En quatre compartiments, au-dessous de cette composition de fière conception, les ennemis vaincus par la consommation du grand sacrifice : 1° *le Péché :* Adam et Ève sont terrifiés par le premier sentiment de leur désobéissance ; — 2° *l'Orgueil :* Satan s'éloigne de l'Éden, faisant ployer un roseau, emblème de la faiblesse humaine ; — 3° *la Mort*, enveloppée d'un suaire flottant, tenant une javeline et des flèches ; — 4° *la Chair :* jeune femme, magnifiquement parée, les yeux fermés pour symboliser l'aveuglement des passions.

Voilà des abstractions tout à fait dans le goût des premiers verriers. L'auteur a un peu abusé des nus, il est vrai. Qu'est-ce auprès des crudités bizarres, des hardiesses d'indépendance flagrantes et fréquentes dans les œuvres sculptées ou peintes du moyen âge ?

Au cours de la Renaissance, on fit d'autres vitraux mystiques. Témoin la grande composition, digne d'être citée, d'une fenêtre de la cathédrale d'Auxerre, dans la nef, à droite, représentant le vaisseau de l'église assailli par une légion de diables, défendu par la main de Dieu. Témoin *le Pressoir* exécuté par Robert Pinaigrier pour Saint-Hilaire de Chartres, en 1520

suivant Félibien, de 1527 à 1530, dit Levieil. Il n'existe plus. Ou plutôt, Saint-Hilaire dévasté lors de la Révolution, démoli quelques années après, des fragments du *Pressoir* furent recueillis par une église voisine, Saint-Pierre, et placés en désordre aux fenêtres du triforium, dans sa courbure absidale, avec d'autres provenant aussi de Saint-Hilaire, dus également à Robert Pinaigrier. Le sujet eut de la vogue; les marchands de vin l'adoptèrent, assure Sauval, pour leurs chapelles de confrérie, et plusieurs répliques ornèrent alors des églises de Paris. Nicolas Pinaigrier, petit-fils de Robert, héritier du renom et des procédés de son aïeul, peut-être de ses cartons, en fit une vers 1610 pour le charnier de Saint-Étienne-du-Mont, que Levieil transporta « au côté droit de la chapelle de la Vierge qui sert de chapelle de la communion », où on la peut voir encore.

L'objet du *Pressoir* est de rendre sensible le bienfait de la Rédemption. Jésus est couché nu, au milieu, sur un pressoir. Le sang ruisselle de ses plaies. Des papes, des cardinaux, des évêques, un roi couvert du manteau fleurdelisé emplissent ou roulent des barriques, au premier plan ; des apôtres apportent la vendange, saint Pierre la foule. Au fond, des prophètes, des patriarches bèchent la vigne, ou coupent le raisin ; un chariot passe, chargé d'une grosse tonne, traîné par le lion, le bœuf, l'aigle évangéliques que mène l'ange de saint Mathieu, et, à droite, s'enfonce une galerie où des prêtres administrent la communion. Sauval déclare cette composition ridicule. Il faut être juste. L'allégorie ne manque pas d'audace. Elle n'est pas plus hardie, en définitive, que tant d'autres que le moyen âge a mises en

scène sans la moindre mesure. Seulement Pinaigrier arrivait en retard de deux ou trois siècles. Aussi Nicolas Lepot peignant un affreux diable vert à tête de vache dans sa verrière de *Saint Claude*, à Saint-Étienne de Beauvais, ou bien l'auteur d'une vitre de Saint-Pierre, à Dreux, sur laquelle un jeune homme ouvre un pâté d'où s'élance un crapaud qui lui saute à la face.

Un mot d'une vitre conservée à Cours-sur-Loir, en Loir-et-Cher, avec trois autres de la même époque. D'un faire rude, voire un peu barbare, la nature des scènes figurées, plutôt que leur mérite comme art, leur aura valu l'avantage d'être restaurées par les soins de la Commission des monuments historiques. En cette verrière, Jésus enfant, — vers quatre ans à peu près, — debout, complètement nu, entre les genoux de sa mère, bénit la troupe des apôtres et de ses proches, enfants eux aussi, dans le même état d'absolue nudité. Le nom de chacun est inscrit sur le nimbe qui encadre la tête, nimbe jaune, seule coloration apportant quelque variété à toutes ces chairs enfantines. Ce sujet étrange, — nulle part, croyons-nous, ne s'en rencontre la répétition, — contient certainement une leçon mystique. Mais laquelle? Il nous est impossible de la dégager.

Le mysticisme d'une verrière de l'église d'Ervy, chef-lieu de canton de l'Aube, est d'une intelligence plus facile. A la deuxième fenêtre, au côté nord du chœur, le Calvaire est figuré comme on ne le voit pas ailleurs : le Christ en croix sur l'arbre de la Science dont la ramure luxuriante s'étale ; à droite, à gauche, Adam et Ève, la physionomie repentante, à peu près nus ; au pied, à genoux, Marie-Madeleine. Représen-

ter les auteurs de la première faute auprès de l'arbre qui ombragea leur désobéissance, que la pécheresse de l'Évangile embrasse, et attacher à cet arbre même Jésus venu sur terre pour le rachat des hommes, procède d'une pensée aussi ingénieuse que poétique et claire. — A Montfoy, autre localité de l'Aube, dans un vitrail à gauche, dans le chœur, comme celui d'Ervy de goût un peu germain, soigneusement exécuté et riche de coloris, c'est assurément une pensée mystique qui a accosté chaque symbole évoqué par les litanies de la Vierge de deux personnages, un prophète et une sibylle, déroulant de longs phylactères couverts d'écriture. — Encore une verrière mystique dans le même département, à Pont-Sainte-Marie, *les Vertus chrétiennes combattant les Vices*, grisaille attribuée à Linard Gontier, c'est-à-dire de la fin du siècle.

Voilà donc les verriers de la Renaissance convaincus de symbolisme, outré à l'occasion et quintessencié. On les verra mettre parfois un grand charme d'onction en des scènes simplement religieuses. Il faut dire auparavant qu'ils utilisèrent la disposition légendaire si favorable à leurs devanciers des XII[e] et XIII[e] siècles, en tenant compte, cela va de soi, des idées nouvelles. Ainsi, plus de médaillons symétriques et bordurés se répétant sur champ de mosaïque ; plus de cadre enfermant cet ensemble de médaillons dans un robuste ornement courant. — Au surplus, dès la seconde moitié du XIII[e] siècle, on se le rappelle, on avait commencé à beaucoup négliger ces encadrements, et le XVI[e] en trouva l'usage aboli. — On juxtaposa, alors, les sujets l'un à l'autre, sans plus de séparation que les meneaux des

fenêtres et les barres de l'armature; ou bien on les isola au moyen de motifs d'architecture dans le goût du temps. Du premier parti résulte toujours la confusion. La verrière de *la Création,* à la cathédrale de Châlons, citée déjà, le prouve assez ; également, à Montfort-l'Amaury, la troisième à gauche, où, en douze panneaux superposés, trois sur trois, « l'histoire » de *Joseph* est représentée non sans quelques emprunts à Raphaël. Également, à Troyes, église de la Madeleine, le vitrail de *Saint Louis,* en douze sujets, trois par trois, séparés par des inscriptions, non compris quatre autres dans l'amortissement de la fenêtre, et *la Création du monde,* en seize compositions par rangées de quatre, l'amortissement en plus. Également encore, à Chartres, la verrerie peinte de Saint-Aignan, passablement dévastée, dont ce qui reste fait regretter vivement ce qui a disparu [1]. L'autre parti a l'inconvénient d'amollir la coloration, parce qu'il multiplie les notes claires, les motifs d'architecture étant toujours blancs. C'est le défaut du vitrail légendaire de *Saint Denis,* à Bourges, du début

1. Quelques verrières de Saint-Aignan sont, sinon en bon état de conservation, il s'en faut, du moins à peu près lisibles : au collatéral à gauche, les deuxième, troisième, quatrième et les correspondantes à droite. Les autres fenêtres basses et les trente-trois de l'étage supérieur ont perdu leurs vitraux, sauf quelques rares débris disséminés çà et là.— Dans son petit livre, *Quelques mots sur la théorie de la peinture sur verre,* F. de Lasteyrie s'est trompé en fixant au XVIIe siècle l'exécution des vitraux de Saint-Aignan. Le deuxième à gauche porte le millésime de 1566, et sur l'un des fragments conservés aux fenêtres du haut on lit : « Messieurs les drapiers et chostiés ont donné ces présantes vitres, 1567. » Tout ce qui subsiste de ce grand décor accuse nettement la même époque.

du siècle, ses panneaux, au nombre de seize, séparés par d'élégantes et fines colonnettes, chacun des sujets expliqué en un quatrain dans le curieux style de l'époque. A Romillé, diocèse de Rennes, une grande verrière où sont deux dates, 1555 et 1660, la dernière, probablement, celle d'une réfection. La légende de *saint Martin* y est représentée en dix-sept tableaux encadrés d'ornements.

Circonstance à retenir, l'abside heptagonale de Sainte-Foy, ancienne collégiale de Conches, ne perd point à la suppression des cadres aux compartiments légendaires. Sept fenêtres très hautes, à deux lancettes, montant jusqu'à la voûte, contiennent quarante-deux sujets qui se superposent, six dans chacune, sans se confondre. C'est la résultante de la variété des tons et de leur emploi, variété si heureuse, emploi si intelligent que pour l'effet, l'éclat, l'harmonie, ces verrières peuvent rivaliser avec les plus réputées des premières époques. Il y a sans doute, çà et là, quelques tons trop sombres, dus peut-être à des réparations mal faites. Toutefois, ces taches n'ont jamais tant d'importance que la coloration générale soit compromise : celle-ci, où le vert clair domine, légère, charmante, reste très décorative.

Et le sentiment des compositions est manifestement religieux, ne manquons pas de le constater. — Dans les compartiments du haut, des scènes de *la Passion;* dans les autres, la légende de *sainte Foy*.

A dire vrai, la Renaissance a laissé peu de vitres de cette force. Aussi faut-il regretter de ne pouvoir en faire honneur à quelque peintre de notre pays : exécu-

tées en 1520, elles sont d'un élève d'Albert Durer, l'Allemand Aldegrevers, l'inscription tracée au bord du manteau de saint Louis, au pied de la troisième fenêtre, en témoigne. — Au bas de la deuxième, un donateur innommé; de la quatrième, Nicolas Levavasseur, abbé de l'abbaye bénédictine de Châtillon, à Conches, de 1509 à 1525.

Des autres verrières de Conches, parlons brièvement. Sur les dix-huit fenêtres latérales, treize conservent leurs vitres du xvie siècle, toutes postérieures à celles de l'abside : deux sont datées de 1540 et de 1553, trois de 1552; de celles qui ne portent point de millésime, aucune ne paraît sensiblement antérieure, ou plus récente. Leur valeur est inégale. Les meilleures sont : la deuxième, à droite (le bas manque), consacrée à saint Jean le Précurseur; — la quatrième, *la Manne,* bien exécutée; — la cinquième, *le Pressoir* (exactement le sujet de Pinaigrier, entendu d'une autre manière, plus simple, moins encombré); — à gauche, la deuxième, fort belle : la Vierge, richement vêtue, debout, son fils dans les bras, reçoit l'hommage de donateurs escortés de leurs saints patrons; — la quatrième, d'une qualité au moins égale et foncièrement symbolique, remarquons-le : les sept Vertus et les sept Arts libéraux se dirigent au milieu d'une foule disparate vers le temple de l'Honneur, où la tête du cortège a pénétré déjà; — la sixième, les *Litanies de la Vierge;* — la septième, *l'Adoration des Bergers.* — Que d'autres Allemands aient travaillé pour l'église de Conches ou que des artistes français se soient laissé influencer par les vitres d'Aldegrevers, en plusieurs des fenêtres laté-

rales de Sainte-Foy, le goût particulier à l'art germain se reconnaît au premier coup d'œil [1].

On vient de signaler des vitraux dignes d'être mis au premier rang. Cependant, comme expression du sentiment religieux, aussi comme rendu, pas un à Conches, ni ailleurs peut-être, n'égale ceux de Jean Lécuyé, qui était allé à Rome recevoir, sinon les avis directs de Raphaël, du moins ceux des élèves immédiats du maître par excellence [2].

A Bourges, la cathédrale possède deux fenêtres attribuées à ce Jean Lécuyé; l'église Saint-Bonnet deux pareillement. Même l'une de celles-ci porte la signature de l'excellent verrier. Sur ses quatres panneaux, le vitrail raconte la légende de *saint Bonnet* — ou de *saint Claude*, — et, dans le compartiment, du reste supérieur aux autres de la même fenêtre, où le saint, enfant, reçoit l'instruction religieuse, on lit sur un livre, écrit en lettres minuscules : *l'an M V cent quarante-quatre, faict par Jehan Lécuyé;* puis, dans l'angle, les armoiries parlantes et le nom de la donatrice, Laurence Fauconnier. (Fig. 75.) La peinture de cette fenêtre est

1. Il y a aussi des vitraux légendaires du XVI[e] siècle dans les églises de Ferrières (Loiret), de Montiérender (Haute-Marne), des Iffs (Ille-et-Vilaine), de Villequier (Seine-Inférieure), de Rouen, etc., etc.

2. On a peu de renseignements biographiques sur Jean Lécuyé. Aux Archives de Bourges se trouve une pièce suivant laquelle il répara en 1546 les vitraux du grand portail, et une autre où il est dit qu'en 1555, il peignit, moyennant 4 liv., vingt-quatre écussons lors des obsèques de M[me] de l'Aubespine, aux armes de cette dame et à celles de la ville. Lécuyé serait mort à Bourges en 1576 et aurait été inhumé dans la cathédrale.

certainement défraîchie et décolorée ; malgré cela, quels qu'aient été les outrages des années, l'œuvre a conservé, intact et frappant, l'accent religieux dont l'artiste l'a empreinte, et, dans le compartiment de la « signature », révèle les signes d'un art accompli. Les attitudes, les ajustements, l'air et l'expression des visages, le jet des draperies, tout annonce un esprit au courant des chefs-d'œuvre des écoles d'Italie, une main devenue savante par l'étude des plus nobles exemples, en même temps un artiste qui n'a pas abdiqué son âme de chrétien.



Fig. 75.
FRAGMENT D'UN VITRAIL.
(Église Saint-Bonnet, Bourges.)

Dans une autre chapelle de Saint-Bonnet, un vitrail dédié à *saint Jean l'évangéliste* est donné, à tort probablement, comme une œuvre de Lécuyé. En tout cas, la réussite n'en est pas à beaucoup près aussi complète que dans le précédent, et les motifs d'architecture, très bien agencés sans doute, sont d'un coloris trop également clair pour ne pas nuire à l'aspect général. Plus hasardée encore, à notre avis, l'attribution faisant remonter au même la responsabilité de la verrière, à la cathédrale, où sont peints en huit panneaux les actes des saints Laurent et Étienne. On en regarde

avec intérêt les détails; mais la mise en plomb qui cerne d'un contour épais et intégral les nombreuses figures, toutes de petites dimensions, les fait paraître gauches, les empâte et pèse péniblement sur l'ensemble.

Bien que non signée, la fenêtre de la chapelle des Tullier proclame elle-même son origine. Pas de doute possible : elle est de Lécuyé. Quel autre y eût mis cette élégance sereine, cette perfection de rendu exquis et rare? C'est un pur chef-d'œuvre, sans rien dire de trop.

Point de légende pieuse, cette fois. C'est simplement ce qu'on appelle une « présentation ». On voit des donateurs, le père, la mère, leurs trois fils ecclésiastiques, quatre autres membres de la famille, à genoux, à la file, présentés par saint Pierre, saint Jean et saint Jacques, à la Vierge Marie, l'Enfant Jésus dans les bras, le petit saint Jean à ses côtés. La scène se déroule de profil, coupée par trois meneaux ; elle a pour décor une architecture richement ordonnée, excessive peut-être, de jolis anges musiciens répartis entre les fines nervures du tympan, vaste et très ajouré. Rien à reprendre aux figures de cette pièce excellente. Elles ont l'attitude qui convient, le caractère, la gravité, l'onction nécessaires; le style et la réalité s'y montrent d'accord, et, d'une fermeté délicatement correcte, l'exécution fait valoir le dessin des visages et des mains, les draperies, les accessoires, le groupe si heureusement agencé de la Vierge et des enfants. (Fig. 76.)

Dans son intéressant travail sur les vitraux de

Montmorency, d'Écouen et de Chantilly [1], travail



Fig. 76. — VITRAIL DE LA CHAPELLE DES TULLIER.
(Bourges.)

nourri d'enseignements techniques, de remarques ingénieuses et fondées, M. Lucien Magne avait cru rencon-

1. *L'Œuvre des peintres-verriers français.*

trer à Écouen trois verrières de Lécuyé. Il a, depuis, reconnu une méprise dans laquelle il était aisé de tomber, à bien prendre : le même écusson, de formes pareilles, portant le même emblème et des initiales identiques, étant répété à Écouen et à Bourges, on pouvait croire, à première vue, à la signature d'un seul peintre, d'autant que la date d'exécution, inscrite sur l'une et l'autre verrière, est aussi la même. En fait, cet écusson, à Bourges, est celui de la donatrice, Laurence Fauconnier, on l'a dit tout à l'heure, et du donateur, à Écouen, chanoine inconnu.

L'hypothèse de M. Magne n'eût point résisté à une étude attentive des œuvres. A Écouen et à Bourges, la préoccupation religieuse a aussi bien conseillé les peintres sans doute; ici et là, l'influence italienne saute aux yeux, mais autrement indépendante chez Lécuyé, sans aucune des réminiscences fréquentes, serviles parfois, auxquelles a cédé le verrier d'Écouen, et il s'en fallait, en outre, que celui-ci disposât d'une facture égale à celle de son contemporain du Berri.

De ces trois verrières d'Écouen, remarquables par le coloris, par l'élégance de l'ensemble et la grâce des détails, — *Naissance de Jésus, Adoration des Mages,* sujets superposés traversant les deux meneaux de la baie, — l'*Annonciation, la Visitation,* — *Mort de la Vierge,* — c'est la deuxième qui se rapprocherait le plus des vitres de Lécuyé. Comme la vitre de Saint-Bonnet, à Bourges, *la Mort de la Vierge* est datée de 1544, le chanoine donateur au soubassement, et l'écusson, cause de l'erreur dont il a été parlé. Plus loin, on s'occupera des autres vitraux de l'église d'Écouen.



Fig. 77. — ECCE HOMO. (Montfort-l'Amaury.)

Allons auparavant aux verrières de Montfort-

l'Amaury. Non qu'elles soient toutes dignes d'une grande estime. Trois sont datées de 1572, 1574 et 1576, verrières de *Sainte Anne*, des *Litanies de la Vierge*, de *Lazare*, et l'art du verrier avait décliné déjà. Plusieurs, postérieures, accusent une valeur encore moindre; mais deux sont de la bonne époque, 1543, sujets empruntés à la *Vie de la Vierge*, 1544, *Ecce homo*, huitième baie à gauche, celles-là magistralement composées et peintes, d'un vif effet décoratif, surtout l'*Ecce homo* (fig. 77), morceau de premier ordre, parfaitement mis en scène, des meilleurs de la période qu'on puisse signaler. Dans le haut, *Jésus au iardin des Oliviers*. Au bas, deux donateurs agenouillés, un élégant cartouche avec armoiries au milieu. On louera aussi la fenêtre à deux lancettes où l'épisode de *la Manne* est représenté. (Fig. 78.) Dans le tympan, *Moïse frappe le rocher*. Il y a des figures de donateurs sur presque tous les vitraux de Montfort-l'Amaury, sans que nulle part leur rôle soit encombrant, le plus souvent d'un art supérieur aux compositions qu'elles accompagnent. Cette supériorité des effigies sur les grands sujets ne se reconnaît pas, il est juste d'en faire la remarque, à Monfort-l'Amaury seulement. On la peut relever dans presque toutes les verrières de l'époque où des donateurs se sont fait peindre.

Ainsi, ce qui fera, au gré des connaisseurs, le prix des vitraux de la Sainte-Chapelle de Champigny-sur-Veude, en Touraine, ce sont les figures de fondateurs plutôt que le reste. Il y a certainement de l'exagération dans la renommée des vitraux de Champigny. Très favorablement disposé par les dehors aimables de la

petite église, pénétrant dans l'enceinte, bien ordonnée elle-même, ajourée par onze grandes fenêtres garnies de leurs vitres d'origine, que le visiteur reçoive une impression d'heureuse surprise, cela se conçoit sans peine. S'il sait apprécier les choses, cependant, un long examen ne sera point indispensable pour en rabattre de son premier enthousiasme. Les grands sujets, — actes mémorables de la vie de saint Louis; au-dessus, en petit, scènes de la Passion, — ne se distinguent, en effet, par aucune qualité essentielle. Là, peu de style, peu de dessin, coloration gâtée par des verts trop acides, des bleus trop intenses, des gris sans légèreté, aussi par de fâcheuses restaurations, et, pour la verrière centrale de l'abside, purement religieuse, — la

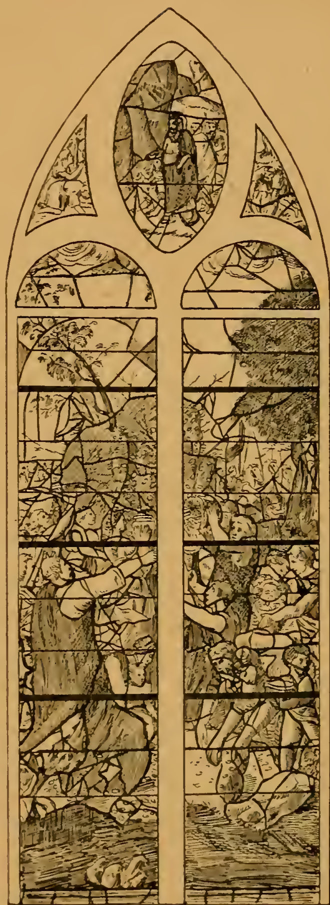


Fig. 78. — LA MANNE.
(Montfort-l'Amaury.)

Création du Monde dans le haut; au-dessous, *Jésus entre les deux larrons*, la Vierge, Madeleine, saint Jean au pied de la croix; — le peintre n'a pas su trouver des élans d'un ordre plus relevé, ni une facture meilleure.

Une exception, peut-être, en faveur de la deuxième fenêtre à gauche, où Blanche de Castille confie le jeune roi son fils à des frères prêcheurs et mineurs, pour le spirituel, et, pour le temporel, « à de saiges chevaliers et barons de France ». Il y a aussi des cartouches heureusement agencés, ceux de la troisième baie à droite, entre autres.

Maintenant, si les verrières de Champigny s'imposent par une incontestable magie d'ensemble, par l'intérêt archéologique de leur réunion intégrale, les portraits de personnages de la famille de Bourbon dont elles sont ornées, on a commencé par le dire, en font l'attrait incontesté au point de vue de l'art. Trente-six se répartissent sur les onze fenêtres, chaque personnage à genoux sur un prie-Dieu, devant un livre ouvert. Aucun n'est indifférent; plusieurs sont même remarquables. On y trouve de belles qualités de sincérité dans les physionomies de l'individualité, garantie d'une sérieuse ressemblance, et une exécution souple et précise. La première effigie à gauche, non la première d'après la chronologie, est celle du cardinal de Givry, évêque et duc de Langres, pair de France, lequel « a doné les vittres de cestes chapelle », dit l'inscription. Elle a de la valeur, certes. Disons les deux effigies de la fenêtre centrale absidale très médiocres, au contraire; d'un côté, saint Louis, patron du lieu; de l'autre,

Isabeau, d'après le carthouche, — probablement Isabeau de Beauveau, qui porta la seigneurie de Champigny dans la maison de Bourbon, par son mariage, vers 1452, avec Jean II, comte de Vendôme, et mère du fondateur de la chapelle, Louis Ier de Bourbon, prince de la Roche-sur-Yon.

Sans être de la même date précisément, il ne semble pas que l'exécution des verrières de Champigny se soit prolongée au delà de vingt à vingt-cinq années. Commencée en 1505, la chapelle était achevée en 1543. Dans l'intervalle, en 1538, Jacquette de Longwy, nièce du cardinal de Givry, donateur « des vittres de cestes chapelle », épousa le seigneur de Champigny, Louis II de Bourbon-Montpensier. (Les portraits de Jacquette, morte zélée calviniste d'ailleurs, et de son époux, à droite, dans la deuxième baie.) Or, chose probable, à l'occasion de cette union fut fait le riche cadeau, et, il est permis de le supposer aussi, le cardinal, qui mourut en 1561, put voir en place presque toutes, sinon toutes, les verrières dues à sa libéralité. Les plus récentes, aux fenêtres de la nef, à droite, sont inférieures aux plus anciennes, de l'autre côté.

Quant aux auteurs de ce vaste ensemble, aucun indice n'autorise à en citer un seul avec assurance. On a bien nommé Robert Pinaigrier pour les fenêtres du chœur et celles de la nef à gauche [1]. Mais l'étude qu'on peut faire des ouvrages encore existants du grand verrier démentent la conjecture, et, d'autre part, on sait

1. L'abbé L.-A. Bossebeuf, *le Château et la chapelle de Champigny.*

que Pinaigrier fut fort employé par des églises de Chartres, à Paris, par Saint-Gervais, par Saint-Méry, Saint-Victor, Saint-Lazare, la Madeleine, Saint-Jacques-la-Boucherie, Sainte-Croix-en-la-Cité, les Enfants-Rouges, Saint-Barthélemy, etc. Il serait, en vérité, bien surprenant que les traces d'une collaboration aussi importante à Champigny se fussent toutes égarées et perdues.

Deux des verrières de l'église de Montmorency, exécutées vers 1563, sont à peu près contemporaines des plus récentes de Champigny. Œuvres de décadence, elles intéressent par les portraits historiques qu'elles contiennent : dans la quatrième baie à gauche, ceux du connétable Anne de Montmorency, de ses fils François, Henri, Charles, Gabriel; en face, à la quatrième fenêtre à droite, Madeleine de Savoie, femme du connétable, et ses filles, au nombre de sept, ces personnages dans la posture accoutumée, en prière, à genoux, les mains jointes. La disposition générale est la même dans ces fenêtres à deux meneaux : au-dessus des donateurs, une ligne architecturale trop maigre, puis des saints, des saintes. Au-dessus de Madeleine de Savoie, *l'Adoration des Mages;* au-dessous, contre un stylobate mouluré et décoré de bas-reliefs, des armoiries accostées d'anges, un peu raides et patauds, de profil, les ailes éployées. Le vitrail de Madeleine de Savoie est supérieur à l'autre et moins embarrassé. Médiocrement composés tous les deux, ils sont aussi d'une exécution qui décèle une main négligente, sauf dans les effigies, elles, d'un dessin correct, serré sans sécheresse, et modelées avec finesse. Du même temps que ces ver-

rières, la cinquième à droite, dont le portrait d'Odet de Châtillon, frère de l'amiral de Coligny, soigneusement rendu, fait le principal intérêt.

Les onze autres vitres de Montmorency remontent plus loin. Elles ont été exécutées de 1523 à 1533. Celle au centre du chevet porte la date de 1524. Elle est à deux lancettes divisées en trois parties à peu près égales : en des arcades superposées, saint Joseph et la Vierge, saint Martin et saint Blaise, dans le haut saint Denis et un autre personnage. Pas d'effigies.

Les deux baies avoisinantes offrent la même ordonnance. Seulement, à la partie inférieure, bordée à sa base d'un rang d'armoiries, il y a des portraits : à gauche, sur un des panneaux, Guillaume de Montmorency, fondateur de l'église, et saint Guillaume son patron; sur l'autre, saint Michel et les fils de Guillaume, Anne, Philippe, Jean, François et le bâtard de Montmorency; — à droite, sainte Anne, Anne Pot et ses filles, ces figures, celle de sainte Anne exceptée, de fabrication moderne. Au-dessus des hommes, en deux étages, saint Pierre et saint Paul, saint Benoît et saint Jérôme; — sainte Madeleine et sainte Marthe, sainte Barbe et sainte Geneviève au-dessus des femmes. De riches étoffes sont tendues derrière les personnages.

L'aspect général de ces fenêtres absidales ne laisse pas d'offrir quelque confusion; le dessin des figures a de la lourdeur par endroits; mais, presque partout, l'exécution se maintient sérieuse et délicate, se distingue par maints détails d'une savante habileté.

Une autre verrière, la septième à gauche, est aussi datée de 1524, et, trois fois répétées sur des cartouches

les initiales E. L. P., semblent garantir son origine. Engrand Le Prince en serait l'auteur. Elle fut fondée par Charles de Villiers, comte-évêque de Beauvais, représenté au bas. A gauche du donateur, saint Charles; saint Adrien à droite, en armure; au milieu, la Vierge assise sous un riche baldaquin, son fils sur les genoux, tenant une perruche. Verrière trop librement exécutée, néanmoins fort harmonieuse à distance, et décorative.

Contraint à ne point dépasser des limites prévues, on dira peu de chose des autres verrières de Montmorency. La série des effigies s'y continue. Dans la sixième fenêtre à gauche se voit François de Dinteville, évêque d'Auxerre, chapelain de Louis XII et de François Ier; en la suivante sont Guy de Laval et Anne de Montmorency sa femme. Très endommagée, celle qui suit conserve cependant l'image de Jean, fils aîné de Guillaume. De l'autre côté de l'abside, François fait face à son frère Jean. Apparaissent ensuite, d'abord Gaspard de Coligny, père de l'amiral, puis les Bonnivet, eux suivis d'Odet de Châtillon, duquel il a été déjà parlé.

Bien composés, dessinés et peints dans une couleur vibrante, brillamment assortie, les vitraux où figurent ces effigies accusent souvent, chez l'exécutant, un ferme savoir, de hautes qualités d'élégance et de force. La portion ancienne d'une verrière à gauche, en partie restituée, sainte Marie Cléophas et sainte Marthe dans une galerie qui laisse entrevoir un paysage délicieux, n'est guère moins qu'un chef-d'œuvre. (Fig. 79.) Toutefois, ce qui satisfait surtout la curiosité et remplit en même temps les conditions de l'art, ce sont ces portraits de la plus absolue sincérité, d'une entière réussite, témoins

authentiques, comme vivants, d'une époque depuis longtemps disparue, et, sans forcer en rien la louange, on a pu dire que celui de Guillaume de Montmorency « est certainement une des meilleures œuvres de l'École française pour les premières années du XVIe siècle[1] ».



Fig. 79.
SAINTE MARIE CLÉOPHAS.
(Montmorency.)

Revenant à l'église d'Écouen, on rencontre là aussi de significatives et belles effigies dans les vitraux de la nef et du chœur. A droite, première fenêtre, la duchesse Henry de Montmorency, Antoinette de La Marck, présentée par sa patronne à Notre-Dame-des-Sept-Douleurs, et suivie de ses deux filles, Charlotte, Marguerite, sainte Marguerite derrière. —

1. Lucien Magne, *l'Œuvre des peintres-verriers français.*

Henry de Montmorency à la deuxième fenêtre, saint Henry, et, à gauche, la Vierge tenant dans ses bras le corps de Jésus descendu de la croix; à droite, un cha-



Fig. 80. — SOUBASSEMENT D'UN VITRAIL.
(Écouen.)

noine et un saint. Au-dessous des personnages, des armoiries accompagnées d'anges vêtus ou nus, autrement élégants que ceux de l'église de Montmorency, moins orthodoxes si l'on veut, mais spécimens plus aimables de la Renaissance française. (Fig. 80, 81.) Le reste des deux fenêtres est vitré en blanc, avec compar-

timents dessinés par les plombs, et bordure d'arabesques dans l'esprit des Loges du Vatican, où, d'espace



Fig. 81. — SOUBASSEMENT D'UN VITRAIL.
(Écouen.)

en espace, apparaissent les M et les alérions des Montmorency.

A quelques égards, les verrières suivantes mé-

ritent plus d'estime. Elles sont plus anciennes.

D'abord, au centre de la troisième fenêtre, à deux meneaux, le cardinal Odet de Châtillon, en robe rouge et rabat d'hermine, agenouillé entre deux rideaux rouges; dans le compartiment de gauche, le Christ; dans le compartiment de droite, saint Paul, debout sur des socles décorés d'arabesques, au-devant de niches que limitent des pilastres; au-dessus, trois sujets de la légende du *Bon Pasteur*; dans le haut, la *Chute d'Adam*, en deux scènes, le Père Éternel au milieu, tiare en tête, porté sur des nuées. Les séries sont séparées par des bandes transversales d'ornements, — cartouches, masques, têtes d'anges, etc., — qui ne se détachent pas suffisamment des sujets, même, parfois, se confondent avec eux. Cette verrière est datée de 1545, d'un côté; de l'autre, de 1587, le dernier millésime, — c'est à supposer, — celui d'une importante réfection de vitres avariées ou détruites.

Au-dessus du soubassement de la première fenêtre de l'abside, formé d'armoiries soutenues par des anges, Madeleine de Savoie est en prières, ses cinq filles à la suite, — autant de portraits d'une rare délicatesse, — les saintes Madeleine et Marthe auprès, très élégantes, parfaitement ajustées. Malheureusement le temps en a rongé le modelé par places. Une frise de cartouches et de masques, en grisaille, encadrée de moulures, sert de base, d'abord, à *l'Apparition de Jésus à Madeleine*, ensuite au *Portement de la croix*, imité du *Spasimo* de Raphaël, sujets superposés l'un à l'autre, au-dessus des effigies. Mais ces divisions ne laissent pas de rester indécises, à cause de notes vertes trop multipliées, ce qui

affaiblit l'accent décoratif de la verrière, datée de 1545.

Point d'effigies à la fenêtre centrale absidale. Au sommet, la Vierge assise dans les nuages, son fils sur les genoux, un croissant sous les pieds, couronnée par de charmants petits anges qui volètent de chaque côté de sa tête.

A la troisième fenêtre du chevet, laquelle répète exactement l'ordonnance et les divisions de la première, mais d'une façon plus lisible et dans une tonalité plus claire, le connétable avec ses cinq fils. — Au milieu du vitrail, dans le sens de la hauteur, *Flagellation du Christ;* au sommet, *Jésus insulté au prétoire*, d'un dessin lourd et banal, avec des réminiscences italiennes. — Cette figure d'Anne de Montmorency et celle de saint Charles debout à côté, fort médioces, auront été refaites en 1587, quand furent peintes d'autres verrières de l'église. Par bonheur, les fils du duc et saint Étienne qui les accompagne nous sont parvenus sans avoir éprouvé de trop rudes dommages, et l'on admire sincèrement la vérité des attitudes, l'exécution précieusement poursuivie des têtes, des mains, des vêtements opulents, le caractère individuel de chaque visage et l'accent de douce intimité répandu partout.

Cependant, aux baies nord et sud de la chapelle de Chantilly, sont conservées d'autres effigies des enfants d'Anne de Montmorency et de Madeleine de Savoie, d'une perfection plus achevée peut-être. Elles proviennent de la chapelle privée du château d'Écouen, — où étaient aussi les portraits d'Anne de Montmorency et de sa femme, détruits à la Révolution. Quoique l'action du temps ait altéré les vitres restantes, le soin minu-

tieux du dessin et de la facture, l'intérêt pittoresque, la grâce, le charme en font des pièces d'une qualité très exceptionnelle. Pour le sentiment des physionomies, pour l'expression de la vie, elles sont, avec certaines des églises d'Écouen et de Montmorency, de la lignée des portraits célèbres que les Janet, les Dumonstier, Bélange, Caron, Rabel et d'autres ont laissés, en autant de vrais chefs-d'œuvre, de personnages leurs contemporains.

Naturellement, ces panneaux de Chantilly ont une grande analogie avec ceux de l'église d'Écouen. Datés de 1544, ils sont de la même époque; on peut les supposer en outre du même peintre. A Chantilly, debout derrière les garçons, saint Jean l'Évangéliste, sainte Agathe derrière les filles, figures de noble style, exécutées en grisaille. (Fig. 82.) Jadis, à la petite sacristie de la chapelle du château d'Écouen, dans les annexes de la chapelle de Chantilly à présent, deux compositions, *la Nativité, la Circoncision,* d'un caractère moitié français, moitié italien, un peu gauchement agencées, peintes non sans délicatesse, en grisaille rehaussée de quelques notes de jaune d'argent. Lenoir les attribua, légèrement, au Primatice.

Quoi qu'il en soit, dans les églises de Montmorency et d'Écouen, à Montfort-l'Amaury, à Champigny, à Conches, ailleurs, se rencontrent des verrières de la Renaissance, empreintes d'un sentiment religieux très intense. Il convient d'insister; car, au regard de bien des esprits exclusifs et prévenus, les magots des XIII[e] et XII[e] siècles jouiraient seuls du privilège d'exprimer la ferveur et la foi.



Fig. 82. — LES CINQ FILLES D'ANNE DE MONTMORENCY
ET DE SA FEMME MADELEINE DE SAVOIE. (Chantilly.)

Comme verrières dont on nierait malaisément le caractère chrétien, celles de Guillaume de Marcillat, originaire du Berry, à peine connu en France, — il fait pourtant grand honneur à son pays, — doivent être mises au premier rang. Pour les convenances décoratives, pour les différentes parties de la technique de l'art, peu réclament autant l'éloge, peu imposent autant l'estime. De Marcillat a travaillé en Italie surtout. Il s'était rendu à Rome avec maître Claude, Français également, verrier renommé que Bramante avait appelé sur l'ordre de Jules II, afin d'orner de vitraux le palais apostolique du Vatican. C'était vers 1506. Beaucoup des ouvrages de Marcillat ont disparu.

Cependant, à Rome, au chœur de Santa Maria del Popolo, à la cathédrale et à l'église de l'Annonciation, d'Arezzo, au Bargello, Musée national de Florence, on en voit qui affirment victorieusement les mérites de leur auteur. C'est principalement à la cathédrale d'Arezzo que Marcillat triomphe. *Le Baptême du Christ, la Résurrection de Lazare, la Vocation de saint Mathieu, Saint Nicolas, les Vendeurs chassés du Temple, la Femme adultère* forment un ensemble superbe de verrières aux colorations éclatantes et profondes. Vasari, enthousiasmé, en a écrit : « Ce ne sont pas des vitraux, mais des merveilles tombées du ciel pour la consolation des hommes! »

Les vitraux de la cathédrale d'Arezzo furent exécutés de 1519 à 1524. Ceux de Santa Maria del Popolo, à Rome, trop sobres de coloris, mais extrêmement remarquables aussi par l'ordonnance, le style, le dessin et la facture, l'avaient été vers 1509. On y voit, en deux

fenêtres et douze compartiments, l'*Histoire de la Vierge*. Ce beau travail fut entrepris et terminé en collaboration avec maître Claude. Celui-ci mourut peu après l'achèvement de l'œuvre commune. « Désordonné et gros mangeur, comme les gens de sa nation, selon Vasari, chose funeste dans le climat de Rome, il tomba malade d'une fièvre si grave qu'il mourut le sixième jour. » Lui, Guillaume de Marcillat, peignait aussi à la fresque; il contracta à ce genre de travail une maladie à laquelle il succomba en 1537. Il avait soixante-deux ans [1].

1. Si Guillaume de Marcillat, Français d'origine, mais Italien d'adoption, est, sans contredit, le plus excellent verrier dont l'Italie possède des ouvrages, avant lui, ou au même temps, d'autres ont exécuté des verrières d'un très réel mérite. Pour s'en convaincre, il suffit de visiter, à Florence, le Dôme, Santa Maria Novella, Santa-Croce, San Spirito, la Chartreuse, la bibliothèque Laurentienne; la basilique d'Assise, San Petronio de Bologne, Saint-Dominique de Pérouse, où est la plus vaste verrière italienne (20^{m},80 de haut., 7^{m},40 de larg.), Santi Giovanni e Paolo à Venise, la cathédrale d'Orvieto, San Martino de Lucques, le Dôme de Milan, etc. La peinture sur verre était cultivée principalement par des Ordres religieux ; l'Ordre de Saint-Dominique a fourni une légion de verriers. De Marcillat était dominicain. Sauf quelques rares exceptions, les verriers italiens ne composaient pas eux-mêmes leurs vitraux; ils transportèrent sur verre des compositions faites à leur intention par Cimabué, Angelo Gaddi, Ghiberti, Donatello, Paolo Ucello, Pérugin, Baldovinetti, Ghirlandajo, Filipino Lippi, Vivarini, Mocetto, Lorenzo Costa, Jean d'Udine et plusieurs autres. M. Müntz, qui a relevé plus de deux cents noms de verriers italiens, fait une réflexion bien juste : « Raphaël, dit-il, à qui la plupart des autres branches des arts décoratifs, — tapisserie, mosaïque, sculpture sur bois, sculpture en stuc, marqueterie, etc., — durent une si vive impulsion, n'a pas composé de cartons de vitraux. » — Sur Guillaume de Marcillat et les vitraux d'Italie, consultez des articles de M. Müntz, publiés dans *le Tour du Monde* (avril 1883) et dans la *Revue des*

La beauté des vitraux du XVI[e] siècle, sous le rapport de l'exécution, manifeste et reconnue, en bien des circonstances leur caractère religieux démontré, disons quel autre genre de supériorité sur ceux des premières périodes les distingue.

Si l'on tentait d'introduire dans une architecture de la Renaissance des verrières du moyen âge, leur âpre archaïsme, leur byzantinisme roide, dans un centre élégant et civilisé, ne laisseraient pas, immanquablement, de produire un contraste désastreux. Du contraste inverse ne résulte, au contraire, rien de pénible, de choquant. Voici des exemples à l'appui de cette thèse qu'on n'a nulle part abordée encore, à notre connaissance du moins.

Chaque transept de Sainte-Gudule de Bruxelles, du XIV[e] siècle, est percé d'une fenêtre très haute, large à sept meneaux, et les verrières qui garnissent ces deux fenêtres datent de 1537 et de 1538. Cadres et peintures sont donc d'époques différentes, bien tranchées. Le vitrail du transept septentrional représente, sous de pompeuses arcades Renaissance, d'une conception ferme et légère en même temps, décorées de gracieuses guirlandes, d'ornements infinis, Charles-Quint et Isabelle de Portugal son épouse, vêtus magnifiquement, à genoux de profil, devant Dieu le Père, assis sur un trône élevé. Auprès d'eux, leurs patrons. Quelques blasons occupent des nervures du vaste tympan flamboyant. (Fig. 83.) A la baie de l'autre transept, dans le même

arts décoratifs (2[e] année). A consulter aussi l'*Histoire des arts industriels*, de Labarte, et *Peintres-verriers étrangers à la France*, par Lasteyrie.

motif architectonique, sur la même donnée triomphale, Louis de Hongrie et Marie sa femme, sœur de Charles-Quint, aussi en leurs atours d'apparat. Ces verrières sont de Bernard van Orley, Flamand formé aux leçons de Raphaël. Dans la chapelle dite du Saint-Sacrement qui longe le collatéral gauche du chœur, construite au XVIe siècle, mais de style ogival, un autre vitrail de van Orley, deux de Michel van Coxie, élève de van Orley, un quatrième exécuté par Jean Haecht, d'après les cartons d'un peintre resté inconnu. Chaque vitrail est divisé en deux parties, par une élégante ornementation qui n'a rien de gothique,

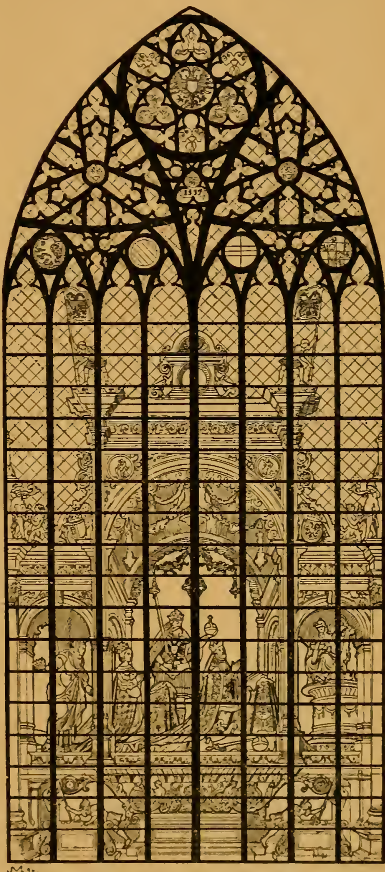


Fig. 83. — CHARLES-QUINT ET ISABELLE DE PORTUGAL.
(Sainte-Gudule de Bruxelles.)

à coup sûr. Dans la partie supérieure, un sujet; au-dessous, les donateurs, personnages fameux du temps, et leurs patrons [1]. Eh bien, il est remarquable comme ici et aux transepts le désaccord des styles compte peu, ou plutôt comme les deux styles, indépendants l'un de l'autre, ne se faisant aucune concession, concourent à l'harmonie de l'ensemble, bien loin de la rompre; comme de principes différents peut résulter une agréable rencontre. Tous ces vitraux de plein XVIe siècle s'accommodent des formes d'un autre âge où ils sont enchâssés [2].

On ne regrettera pas davantage de voir des verrières Renaissance dans l'architecture ogivale, plus austère que celle de Sainte-Gudule, de la Sainte-Chapelle de Vincennes.

Commencée en 1378, achevée seulement en 1552 sur le modèle, à peu près, d'une autre que Louis IX avait érigée au même endroit, cette chapelle appartient au XIIIe siècle par l'agencement général des formes. A ses baies, un vitrage analogue à celui de la Sainte-Chapelle de Paris eût donc été dans son milieu légitime. Mais ce vitrage exprime le goût qui florissait au

1. La plus belle des verrières de la chapelle du Saint-Sacrement est la troisième. Pour le carton, elle est de van Orley. Les donateurs sont François Ier, roi de France, et Léonore, sa femme, sœur de Charles-Quint, veuve de Manoel, roi de Portugal.

2. Bernard van Orley ne fut pas employé seulement en Belgique; la cour de France occupa aussi ses talents. Aux Célestins, de Paris, l'opulente chapelle d'Orléans avait des verrières de van Orley où se voyaient, en pied, François Ier, Henri II, Charles IX, etc. Lenoir les avait recueillies. Elles ont été perdues quand le Musée des monuments français fut dispersé.

temps de François Ier et de Henri II. Or, le fait est constant, la différence des époques ne produit point de fâcheuse disparate, partant n'excite aucune récrimination, et les vitres de Jean Cousin, d'un dessin inégal sans doute, souvent conventionnel, mais toujours fier et hardi, avec leur coloration à la fois légère et forte, tiennent avantageusement la place de celles qu'on eût mises là trois siècles plus tôt.

Ces verrières avaient été éprouvées déjà par des calamités diverses, quand, à la suite de démarches longtemps infructueuses, Lenoir parvint à les faire entrer et dresser dans son musée des Petits-Augustins. Elles en sortirent en 1816, pour être réintégrées à Vincennes. Alors, « ne sachant pas remplacer les bras, les têtes qui manquent à des personnages, pour faire quelques tableaux complets on emprunte aux uns ce qui manque à d'autres [1] ». Une réparation en 1837, une deuxième en 1871 laissèrent subsister la confusion. Aussi, quand on les restaura une dernière fois, de 1875 à 1878, il fallut à celui qui fut chargé du travail une patience bien zélée, bien intelligente pour mettre de l'ordre parmi tant de morceaux dépareillés. Il y parvint, et rétablit en même temps, avec une complète réussite, nombre de pièces ruinées ou disparues [2].

Faute de place, ne pouvant donner au lecteur, sur ces vitraux, tous les renseignements que sa curiosité désire peut-être, on doit se borner à dire que les cinq

1. G.-G. de Laval, *Esquisse historique sur le château de Vincennes*.

2. Cette restauration si bien faite est l'œuvre du verrier Oudinot, décédé récemment.

verrières de l'abside ont la même disposition : deux sujets de même surface sont superposés chacun sur un soubassement, dans une arcade portée par des pilastres; un édicule s'élève au-dessus de l'arcade supérieure et se prolonge jusqu'au faîte du fenestrage. A gauche, au pied du premier vitrail, saint Henri et sainte Catherine; du deuxième, l'écu de France accosté de deux anges et un trophée d'armes; de la troisième, Henri II en costume de chevalier de Saint-Michel, beau morceau; la fenêtre suivante a le même décor que la deuxième; au bas de la cinquième, la première à droite, saint François en extase et la Vierge avec l'Enfant Jésus tenant un globe surmonté d'une croix, orné de trois fleurs de lis d'or. Les sujets au-dessus ont été empruntés à l'Apocalypse, histoire prophétique de l'Église révélée à saint Jean. Toutes les baies à deux lancettes.

Les deux fenêtres de la nef, proches du chœur, plus larges, ont trois meneaux et sont différemment distribuées. Une seule composition, encadrée d'architecture dans chacune. A droite, des anges moissonnent et vendangent sous les yeux de Jésus-Christ assis sur des nuages, figure de l'Eucharistie et *Onzième vision* apocalyptique (fig. 84); à gauche, non *le Jugement dernier* ou *le Purgatoire,* comme l'avancent les « Guides », mais l*a Vision de l'ouverture du cinquième sceau,* quand l'apôtre aperçoit « sous l'autel les âmes des saints mis à mort pour la parole de Dieu ». Parmi ces glorieux martyrs de la foi, on n'est pas médiocrement étonné de reconnaître la moins convertie des pécheresses, Diane de Poitiers, ni confuse de sa nudité, ni surprise de se voir en une telle assemblée. Son royal amant aura-t-il

exigé du peintre cette hardiesse ? On a déjà rencontré Henri II au rang des ancêtres de la Vierge sur la ramure de *l'Arbre de Jessé,* à Saint-Étienne de Beauvais.

L'ordonnance des autres fenêtres de la nef était celle des fenêtres du chœur : des chevaliers de l'Ordre de Saint-Michel « et du Saint-Esprit », dit Lenoir, en costume cérémonial ; au-dessus, des faits de l'histoire des deux Ordres. En un point, Lenoir commet une erreur. La chapelle de Vincennes était effectivement le siège de l'Ordre du Saint-Esprit; mais l'autre Ordre, qui avait son siège à Paris,



Fig. 84.
ONZIÈME VISION APOCALYPTIQUE.
(Sainte-Chapelle de Vincennes.)

à l'église des Grands-Augustins, fut fondé en 1578 par Henri III, et, à ce moment, les vitraux de Vincennes étaient achevés et en place depuis une vingtaine d'années. La commande avait été faite par François Ier. Le 15 août 1552, lors de la consécration de la chapelle en présence de Henri II et de la cour, ils occupaient certainement, presque tous, leurs lancettes respectives. Une date inscrite sur l'un des panneaux de la première fenêtre absidale à gauche, malheureusement disparue dans une restauration, autorise à penser que l'achèvement total de cette vitrerie ne se fit pas attendre au delà de 1558.

A propos de l'exécution des verrières de Vincennes, très large, très simple, il y a une remarque à faire : elle est relevée par moments d'accents vifs et spirituels qu'on peut croire d'une autre main que le reste. Jean Cousin composait et dessinait les cartons que Levieil attribuait délibérément à Luca Penni, frère du « Fattore »; des collaborateurs les interprétaient sur le verre, et, sans doute, lui-même donnait à l'occasion les touches suprêmes, d'un pinceau alerte et décisif. Sous ce rapport, *la Septième vision,* — sujet inférieur de la fenêtre centrale, — sera utile à examiner.

Les vitraux de Vincennes sont, à beaucoup d'égards, d'une qualité supérieure. Pleines, touffues, les compositions laissent entrevoir parfois de charmantes perspectives de paysages. Le coloris est robuste ; il a de la profondeur, de l'éclat, de la souplesse, avec, il est vrai, des parties un peu obscures. Le dessin expressif et de mâle allure recèle aussi des lourdeurs. Cependant les anges accotés aux armoiries de France rappellent, par

leurs proportions sveltes et leur grâce, des figures de Germain Pilon. Néanmoins, la force domine ici. (Fig. 85.) Bien des personnages se distinguent par l'excès du geste, par la violence de l'attitude; plus d'un, moins soucieux de plaire que d'effrayer, semble exagérer encore l'audace du Buanorotti. Ainsi, l'ange de *la Troisième vision*, — le tableau inférieur de la deuxième fenêtre à gauche, — se précipite de face, en plein raccourci, dans un élan plus impétueux qu'harmonieusement rythmé.



Fig. 85.
LE JUGEMENT DERNIER.
(Sainte-Chapelle de Vincennes).

Mais les baies de la nef, trois de chaque côté, et la rose au-dessus du portail, n'ont point conservé leurs verres peints. Vitrées en blanc, elles laissent une clarté irritante et dure envahir l'enceinte. En de pareilles conditions, l'effet décoratif de ce qui subsiste de l'œuvre

de Jean Cousin perd beaucoup, inévitablement, de son accent, de son charme. On l'a dit plus haut, leur parfaite intégralité fait le plus sérieux avantage des vitraux de Champigny-sur-Veude[1].

Les verrières du XVIe siècle existantes sont si nombreuses, qu'il faut se résigner à mentionner seulement les plus caractéristiques. Au premier rang de celles-là, à Saint-Gervais, de Paris, *le Jugement de Salomon,* exécutée en 1531 par Robert Pinaigrier avec un soin scrupuleux du détail, un infaillible savoir technique. La pièce est tout à fait remarquable. Le sujet va d'un bord du cadre à l'autre à travers les meneaux et resplendit de tons bien choisis pour frapper de loin par leur harmonie superbe de richesse et d'éclat. On citerait peu de spécimens de l'époque affirmant à cet égard une aussi incontestable valeur. De Pinaigrier également, dit-on, les douze panneaux de la chapelle de la Vierge, même église. L'attribution ne paraît guère fondée. Ces panneaux ont de jolis et délicats passages; mais la coloration en général, celle des rouges et des bleus en particulier, est lourde et, par cette raison, pèche sous le rapport de l'harmonie.

1. A l'église Saint-Gervais, de Paris, on trouve une tumultueuse verrière de Jean Cousin (la première à droite, au chœur), *le Martyre de saint Laurent,* composition débordante, imaginée sans le moindre souci de la place à occuper, mais d'un mouvement plein d'autorité, sans observer les conditions décoratives du vitrail, sauf sous le rapport du coloris, très animé. Peinte d'une main expéditive et savante, elle est datée de 1551. — A Sens, chapelle Notre-Dame de la cathédrale, au bas-côté sud du chœur, une fenêtre de Jean Cousin, *Auguste consultant la sibylle;* une autre du même, *Légende de saint Eutrope,* à « la Tour de pierre » qui s'élève au-dessus du portail de droite.

Sévèrement éprouvée par les événements, l'église Saint-Germain-l'Auxerrois conserve néanmoins, aux baies occidentales de ses transepts, des verrières du XVIe siècle, mais endommagées, celles du transept sud principalement, *l'Assomption de la Vierge, l'Incrédulité de saint Thomas,* lesquelles, d'ailleurs, à voir ce qui reste, n'ont jamais dû exercer un grand prestige. Les correspondantes au transept à gauche méritent au contraire d'être examinées. La première réunit en ses quatre lancettes des scènes de la vie de saint Pierre, la seconde des scènes de la vie de Jésus : *la Femme adultère, le Christ et la Samaritaine, l'Entrée à Jérusalem, les Vendeurs chassés du Temple,* etc. Celle-ci a cinq lancettes, et, en deux rangées, dix sujets séparés dans le sens vertical par les meneaux, transversalement par une bande d'architecture, plus douze sujets dans les compartiments de l'ogive. Donateurs au bas, à droite et à gauche. Sans être de premier ordre, cette grande vitre, supérieure à celle de *la Vie de saint Pierre,* qui l'avoisine, est d'un coloris harmonieusement vif et mouvementé, que fait ressortir le ton habituellement épais et obscur des autres vitraux de l'église, de fabrication moderne.

Les verrières de Saint-Merry, de Paris, ne sont pas non plus d'une haute qualité. Au XVIIIe siècle, d'ailleurs, le conseil de fabrique de la paroisse les a méthodiquement et largement dévastées en faisant remplacer dans chaque fenêtre, par de la vitrerie blanche, une bonne partie des panneaux peints. Les vitraux du chœur ont été pourtant épargnés. Ceux des fenêtres, à gauche, — *l'Histoire de Joseph,* — sont les meilleurs

et paraissent provenir du même artiste, qui n'était pas sans recourir aux sources italiennes. On retrouve le même goût, avec un sentiment plus fin, dans un compartiment de l'une des fenêtres de la nef centrale, la première à gauche, où sainte Madeleine en chaire prêche la foule. De qui ce fragment? De qui *l'Histoire de Joseph?* Sans autre renseignement, Levieil nous apprend que de Paroy, Charnu, Héron et Nogare, verriers de la fin du xvi[e] siècle et du commencement du suivant, ont travaillé concurremment aux vitraux de Saint-Méry.

A Saint-Étienne-du-Mont, troisième chapelle à droite, *la Parabole des conviés,* vitrail délicat et clair, dit à tout hasard de Robert Pinaigrier. Ce vitrail porte le chronogramme de 1568. Au bas, les armoiries de la veuve du président de Viole, seigneur d'Andresel, donatrice. Même lieu, au pourtour du chœur et en quatre lancettes, naissance, baptême, entrée en religion, sacre, miracles, mort et triomphe de saint Claude, par Engrand Le Prince; au-dessus du passage conduisant à la sacristie, *Légende de saint Étienne,* encore de Le Prince, suivant une attribution non exagérée peut-être. Comme parti décoratif, si ces vitres ne paraissent pas excellentes, on en peut louer, sans effort, le coloris sonore, la facture très habile et vivace.

Dans nos églises de province, bien des verrières seraient à mettre en relief, indépendamment de celles dont on a déjà parlé. Ainsi, celles du chœur de l'église Sainte-Marie, cathédrale d'Auch, entreprises presque au début de la période par Arnaut de Moles, achevées « le 25 juin 1513, en l'honneur de Dieu et

de Notre-Dame », suivant une inscription en idiome du pays, au bas de la dix-huitième et dernière fenêtre.

L'idée de l'ensemble est la démonstration des concordances de l'Ancien et du Nouveau Testament. Toutes les baies présentent les mêmes dispositions : une figure principale en pied, — patriarche, prophète, sibylle, roi, guerrier, apôtre, — en chaque lancette ; au-dessous, en largeur, comme une prédelle d'autel qui ne s'embarrasse point des meneaux, un sujet où de petits personnages sont actionnés ; au-dessus, tantôt un second sujet de dimensions un peu plus étendues, tantôt une autre rangée de personnages isolés, de moindres proportions que les premiers, sur fonds d'étoffes lampassées, ou bien encore un motif d'architecture, ces zones diverses séparées par une bande d'ornementation. Enfin, des figures dans les compartiments de l'amortissement ogival. Certes, l'effet de ce décor exerce une impression très vive par son ordonnance suivie, raisonnée et abondante à la fois, surtout par l'harmonie de son coloris suave en même temps que soutenu et robuste. Le dessin y montre, malheureusement, de fréquentes défaillances [1].

Moins importante, mais d'une exécution supérieure, d'un caractère particulier, la vitrerie de la célèbre église de Brou est d'un saisissant effet. On sait que cette église, commencée en 1511, sur les plans de Jean Perréal, terminée vers 1536, sous la conduite de van Boghen, fut élevée ensuite d'un vœu de Marguerite

1. Voy. *Sainte-Marie, cathédrale d'Auch,* par l'abbé Canéto.

de Bourbon, mère de Philibert de Savoie, dit le Beau, accompli par Marguerite d'Autriche, petite-fille de Charles le Téméraire, épouse de Philibert. Les vitraux furent commandés en 1518 à des Bruxellois italianisés, lesquels ne se mirent pas à l'œuvre, cependant, avant 1522. Installés aux baies absidales et latérales au fur et à mesure de leur achèvement, les vitraux étaient en place, tous, au commencement de 1532 [1]. Plusieurs disparurent à la Révolution, l'église devenue magasin à fourrages; les années en ont dégradé d'autres. Néanmoins, quelques-uns sont presque intacts. Ainsi, le vitrail du croisillon méridional, *la Chaste Suzanne*, en deux sujets transversaux, superposés; ceux de la chapelle Gorrevod [2], *l'Incrédulité de saint Thomas*, de la chapelle des Sept-Douleurs, *le Souper à Emmaüs*, et le principal, à cinq lancettes, dans la chapelle des Sept-Joies. On a dit plus haut qu'à Brou il y a des vitraux fort armoyés. Ils sont au chœur. Sur l'une des deux verrières voisines de la centrale, — en celle-ci l'*Apparition de Jésus à la Vierge;* au-dessus, l'*Apparition de Jésus à la Madeleine;* — au bas, Philippe le Beau et son patron; sur l'autre, Marguerite d'Autriche et sa patronne; tout le reste occupé par des blasons, et, de chaque côté, une quatrième et une cinquième fenêtres en sont couvertes, de la base au sommet. D'ailleurs, cet ensemble peu religieux d'armoiries variées produit, déco-

1. *Notice sur les anciens vitraux de l'église de Saint-Julien* (*Jura*) *et sur ceux de Notre-Dame de Brou*, par B. Prost.

2. Laurent Gorrevod, ministre de Marguerite, qui administra pour elle le duché de Bresse, lorsque la régence des Pays-Bas la retint à Bruxelles.

rativement, une impression de richesse incontestable[1].



Fig. 86. — LE COURONNEMENT DE LA VIERGE. (Brou.)

1. A Troyes, au chœur de Saint-Pantaléon, deux grandes

Nous reproduisons le vitrail de la chapelle des Sept-Joies. (Fig. 86.)

Le Couronnement de la Vierge est le sujet de la composition maîtresse. Marie, mère de Jésus, a quitté son sépulcre terrestre et monte au ciel, où Dieu le Père et Jésus-Christ, escortés d'anges, la reçoivent tenant une couronne au-dessus de sa tête. Les apôtres sont groupés autour du tombeau vide. Au-dessus de cette grande composition règne sur toute la largeur de la fenêtre une frise étroite, peinte en grisaille : Jésus sur un char que traînent les animaux évangéliques, que poussent un pape, un cardinal, deux évêques, précédés de personnages de la Bible et de sibylles, — souvent figurées au xve siècle, plus encore au xvie [1], — suivi d'apôtres et de martyrs. Dans chacun des trente-six lobes du tympan flamboyant, un ange musicien, trois, parfois. Cependant, malgré la grande importance et l'intérêt de ces parties, ce qui domine et attire surtout le regard, ce sont les effigies de Marguerite d'Autriche et de Philibert le Beau, à genoux à droite et à gauche, au bas du vitrail, des armoiries au milieu, donateurs accompagnés de sainte Marguerite, de saint Philibert,

baies, l'une à gauche, l'autre à droite, blasonnées du haut en bas, seront citées comme des témoignages réussis du genre. Leur effet a beaucoup d'éclat. Elles sont du xviie siècle.

1. Nous en avons signalé tout à l'heure aux verrières de la cathédrale d'Auch; il s'en rencontre sur celles de la cathédrale de Beauvais, de Saint-Ouen, à Rouen, de Saint-Séverin, à Paris, de la cathédrale de Sens; on en voit qui sont peintes aux murs de Sainte-Cécile d'Albi, sculptées en pierre à la cathédrale d'Autun et à un portail de l'église de Clamecy, en bois sur les stalles de Sainte-Marie d'Auch et de Saint-Bertrand de Comminges, en marqueterie aux stalles de la chapelle de Gaillon, etc.

ces quatre figures brochant à même sur la composition au-dessus, sans ligne de démarcation qui les en sépare et les isole.

La grisaille représentant *Saint Alpin devant Attila* à l'une des fenêtres de l'église Saint-Alpin, à Châlons-sur-Marne, a été mentionnée ci-dessus, mais trop brièvement. Le terrible envahisseur de territoires, le farouche ravageur de cités, assis sur un trône très élevé, à gauche, entouré de guerriers, ses compagnons, accueille le saint évêque qui s'avance par la droite, précédant une grande troupe d'hommes, de femmes, d'enfants; au fond, des monuments divers. Cette composition très pleine est coupée par trois meneaux. Le temps a usé la peinture, d'où quelque mollesse dans l'effet de l'ensemble, mais l'œuvre apparaît encore d'un goût éclairé et réfléchi, l'exécution fine et spirituelle. Cette vitre, datée de 1532, est la première à droite. La troisième, de 1539, a de la valeur aussi. Au transept, du même côté, deux basses fenêtres, la *Circoncision, les Apôtres au tombeau de la Vierge,* en verres colorés non sans un peu de lourdeur, et, dans la fenêtre supérieure, deux sujets l'un au-dessus de l'autre, *l'Eau changée en vin, la Multiplication des pains,* grisailles remarquables, de 1530. — Une autre église de Châlons, Notre-Dame, a plusieurs verrières ou fragments de verrières du XVI[e] siècle. Citons de préférence celle qui représente, première baie à gauche, *la Bataille de las Navas de Tolosa,* gagnée sur les Maures par les Espagnols, grâce à la miraculeuse intervention de saint Jacques, composition très vigoureusement menée et peinte. — Au bas de cette composition, beaux groupes de dona-

teurs et de donatrices, celles-ci surtout, à gauche, d'un rendu très remarquable. — Les verrières de la cathédrale de Châlons ont, plus ou moins, éprouvé des infortunes. Cependant, la première du collatéral à droite, *la Création du monde*, en onze compartiments sur trois rangées de quatre, — les donateurs sur le douzième, — est à peu près intacte. Il est fâcheux que la qualité n'en soit pas meilleure. La couleur est pesante, le contour barbare, le goût sans grâce. La suivante, *Vie de la Vierge*, est presque toute ancienne aussi, et vaut mieux; mais la troisième, la *Passion*, a plus de la moitié de ses verres modernes, aussi *l'Ascension* qu'on voit après, et *la Légende de saint Étienne*, et d'autres.

Troyes avait des verriers dès le XIII[e] siècle. Ils se continuèrent longtemps, sans interruption, et constituent une école particulière, qui eut son style propre, ses principes définis, sa méthode. Cette école fut florissante et rayonna. Son originalité est faite d'un mélange du goût de l'Ile-de-France avec le flamand, celui-ci dominé par celui-là, cependant le tout un peu italianisé. Ce qui la distingue aussi des autres, c'est la tenue manuelle du travail, le soin apporté à la technique, à la fabrication. On rencontre dans les églises de Troyes, sauf à Saint-Urbain et à Saint-Rémy, des verrières du XVI[e] siècle [1].

1. Troyes, où il y a encore huit églises, en a eu davantage. Ont disparu Saint-Denis, Saint-Aventin, Saint-Jacques-aux-Nonnains, Saint-Frobert, les chapelles des abbayes de Saint-Louis, de Notre-Dame-aux-Nonnains, de Saint-Martin-aux-Aires, l'église collégiale de Saint-Étienne, toutes ces églises ou chapelles, Saint-Étienne surtout, très riches en verrières.

A Saint-Jean, la deuxième verrière à droite, consacrée à la légende de saint Jean-Baptiste : *la Prédication de saint Jean, le Baptême de Jésus, la Tête de saint Jean portée à Hérode, Salomé,* etc., grisaille remarquable, de 1536; la suivante, *le Jugement de Salomon,* par Pierre Soudain : forte coloration, harmonie robuste, modelé des chairs inclinant trop au roux; au chœur, la maîtresse vitre, *l'Eucharistie,* et les deux voisines, les trois un peu ravagées, formant un ensemble impressionnant, malgré une exécution par endroits négligée, reproche rare à faire aux artistes du pays. Une observation intéressante relativement à ces vitraux du chœur: l'infusion du goût italien dans la manière champenoise, même de réminiscences du Vinci et d'André del Sarte, y est sensible. Cette déviation du style local, dont l'église Saint-Jean n'offre pas les seuls exemples, il la faut attribuer à l'influence que le sculpteur Domenico Fiorentino dut nécessairement exercer autour de lui, quand il vint en Champagne, à Joinville, exécuter le mausolée de Claude de Lorraine, premier duc de Guise. Aussi, au chœur de Saint-Jean, de grands personnages en grisaille, mais de médiocre valeur décorative. Une grisaille mutilée, d'une autre église de Troyes, Saint-Pantaléon, celle de *la Vie de la Vierge,* deuxième chapelle à droite, décèle à ne s'y point tromper la même influence italienne, surtout dans le panneau de *la Présentation au Temple.* Notez que cette église compte au moins trois statues de Domenico Fiorentino dans sa décoration sculptée. Saint-Pantaléon a ses autres fenêtres également vitrées de grisailles (*Saint Jacques mettant les infidèles en déroute*

à la Bataille de Tolosa, Histoire de Daniel, etc.), comme effet décoratif assez faibles, très soignées d'exécution. Elles passent pour être du verrier Jean Macadré et auraient été faites aux environs de 1530. D'autres sont de Jean Soudain.

Les fenêtres hautes du chœur de Saint-Nizier semblent assez médiocres; les hautes et les basses de la nef sont trop incomplètes pour en parler. Par contre, avec leur fine harmonie, légèrement bleuâtre, celles du chevet à cinq pans ont bien du charme, *l'Arbre de Jessé, le Calvaire, l'Assomption* surtout. Une grande verrière du transept gauche, à petits sujets, a les mêmes qualités de fraîcheur nacrée.

Derrière le sanctuaire de Sainte-Madeleine, renommé par une œuvre audacieuse et charmante, le jubé de Jean de Gualde, plusieurs verrières de prix, dont le coloris est brillant, l'exécution intelligente et fine : *la Légende de saint Éloi,* donnée en 1506 par les orfèvres, exécutée par Jean Macadré, qui fit aussi en 1521, pour la même partie de l'église, *l'Arbre de Jessé* et *l'Invention de la croix.* A Sainte-Madeleine encore, *la Légende de Constantin, la Passion, l'Histoire de saint Louis, la Création,* vitraux très estimables de la même période. Nous avons parlé précédemment des deux derniers.

Aux bas côtés de Saint-Nicolas, les fenêtres encadrent des grisailles; deux du chœur, de petites compositions colorées, celles-ci de la fin du siècle. Leur état matériel, à toutes, laisse à désirer. A citer les plus intéressantes : *la Légende de l'hostie,* et, en six panneaux, *les Béatitudes,* habilement exécutées sans doute, mais dont l'aspect général, assez monotone, manque

d'accent, d'imprévu, partant de réelle saveur. — Les plus anciens vitraux de Saint-Martin-ès-Vignes étant tout au plus de la fin du XVIe siècle, remettons au chapitre suivant ce que nous avons à en publier.

La cathédrale, dont la construction commencée en 1206 était à peine achevée trois siècles plus tard, offre des spécimens de toutes les phases de l'art ogival depuis le XIIIe siècle jusqu'à la Renaissance. Rien de surprenant si ses nombreuses verrières sont d'époques successives. Avec ses trente-quatre lancettes de verres peints au XIIIe siècle, au-dessus des baies du triforium, elles-mêmes vitrées en couleur, l'abside est d'un effet extraordinaire dans l'unité de son éclat plein de mystère et de sérénité religieuse. Aux fenêtres de la nef centrale, des chapelles et des transepts, des vitraux de dates postérieures. Entre autres, car on ne saurait parler de tous, à la quatrième fenêtre de la nef, à droite, *l'Arbre de Jessé,* d'une impression très puissante, que Lyénin-Varin, ou Voirin, acheva en 1499, donné par « François de Marisy et damoyselle Guillemette Phelipe, sa femme », représentés au bas, suivant l'usage, avec leur famille et leur écu armoyé. La verrière suivante, consacrée à des saints honorés à Troyes et à des personnages de l'Ancien Testament, don de Jean Huyard, chanoine, et de Guillaume Huyard, avocat et marguillier, peinte en 1498 par Balthazar Godon, ou Gondon, et Jean Verrat. — Le vitrail de la troisième baie, à droite, *Légende de l'enfant prodigue,* en seize tableaux disposés sur trois rangées, fut exécuté par Pierre, fils de Martin (1498-1499), pour Guillaume Meslé, désigné, à défaut d'inscription, par ses armoiries fréquemment

répétées. Ces verrières, d'un coloris franc et brillant, s'harmonisent parfaitement avec celles, bien plus anciennes, de l'abside.

La Champagne, d'ailleurs, est fort riche en verrières, les peintres-verriers de Troyes, plus nombreux que dans les villes des autres contrées, n'ayant jamais cessé, en quelque sorte, pendant plus de quatre cents ans, d'être occupés à d'importantes et belles besognes. Un petit livre, plein de renseignements présentés avec ordre, *les Arts et les Artistes dans l'ancienne capitale de la Champagne*, par Alexandre Assier, ne cite pas moins de quatre-vingt-dix verriers, dont les noms et les travaux figurent aux comptes des paroisses, qui furent employés aux églises, aux chapelles de la ville, de sa banlieue, de toute la province, de plus loin encore. En 1500, le doyen et le « fabricier » de la cathédrale de Sens viennent à Troyes proposer à Lyénin-Varin, à Jean Verrat et à Balthazar Godon d'entreprendre les vitraux du « croison » de leur basilique, lesquels vitraux, mis en place au commencement de 1503, justifient pleinement la grande renommée des artistes troyens. A la rose, *le Jugement dernier* et *le Martyre de saint Étienne ;* en deux grandes verrières, la légende de ce saint, patron du diocèse ; en deux autres, *la Légende de saint Nicolas* et *l'Arbre de Jessé*. Déjà, en 1491, le verrier Jean Lefebvre avait peint une fenêtre pour l'église des Carmes, à Orléans.

Afin de ne pas trop étendre l'énumération qu'on pourrait faire des vitres champenoises du XVI[e] siècle, bornons-nous à citer les principales du seul département de l'Aube, avec la date de leur fabrication quand

il a été possible de la relever avec certitude. En plus de celles, déjà mentionnées, de Troyes, de Montfoy, de Pont-Sainte-Marie, d'Ervy, — l'église d'Ervy a gardé toutes ses anciennes vitres de grisailles ou colorées, quelques-unes datées de 1502, 1515, 1537, 1556, — il en existe à Pavillon, de la première partie du siècle, dont un *Arbre de Jessé,* sans contredit le plus beau de la région ; — à Aulnay (1540), à Auxon et à Brantigny (fin du xve et début du xvie) ; à Brienne-la-Vieille et à Brienne-le-Château (grisailles, 1536, 1547, 1550, 1552, 1565) ; à Créney (1510, 1520) ; à Davrey (1518) ; à Maizières (1529, 1531) ; à Magnant (1542) ; à Rouilly-Sacey (1522), et à Rouilly-Saint-Loup (1530). L'église des Noës en possède de 1510, de 1520, de 1529 ; l'église de Rosnay, dans le sentiment de celles d'Ervy et de Montfoy ; l'église de Verrières, qui sont remarquables. Enfin on en rencontre à Gerosdot, à Longpré, à Montiéremay, Montreuil, Saint-Pouange, Valentigny, Montangon, Saint-Germain-de-Linçon (1514), Saint-Léger-lès-Troyes (1523, 1525, 1558), Saint-Parre-les-Tertres (1520, 1545) ; à Vendeuvre, à Thieffrain, à Torvilliers.

L'art champenois se reconnaît à des signes particuliers ; plus aisément encore l'art bourguignon.

En cette province de Bourgogne, on persévérait dans le style roman, déjà délaissé ailleurs, en France, sauf dans le Midi, et au xiie siècle, même au xiiie, on empruntait fréquemment des éléments d'ornementation à l'antiquité : pilastres cannelés, rinceaux, rosaces, palmettes, perles, tout cela soutenu d'une végétation robuste, de fort relief. La partie est de notre pays

devait, en effet, longtemps subir la double influence des traditions romaines ravivées par Charlemagne et des nombreux monuments antiques qui, de Trèves, la vieille cité impériale, jusqu'à Lyon, en passant par Besançon et Autun, s'élevaient et se voient encore en partie dans les vallées de la Moselle, du Doubs et de la Saône. Suivant une loi constante, surtout au moyen âge, la sculpture ne manqua pas de s'inspirer, de s'empreindre de l'énergie des formes architectoniques, et dans la seconde moitié du XIVe siècle, en plein règne ogival, se fortifia de l'intervention d'artistes venus des Flandres, presque tous sujets de la puissante et fastueuse maison de Bourgogne. C'est alors que se forma cette école dont Claux Sluter est le chef. On lui est redevable des beaux travaux de la Chartreuse de Champmol-lez-Dijon, du Puits de Moïse, du tombeau de Philippe le Hardi, des admirables retables du musée de Dijon. Une intensité d'expression qui va jusqu'au pathétique forcé, la recherche approfondie de la physionomie vivante, des types et de la race, — ce que nous appelons à présent le réalisme, — des corps trapus savamment construits, un excès d'ampleur dans les draperies travaillées avec une singulière souplesse d'outil, — une virilité générale, tels sont les caractères les plus saillants de cette école dont les produits concilient la patiente observation du Nord avec la sève, l'entrain de l'active et généreuse Bourgogne. L'influence flamande ne fut pas moins prépondérante dans la peinture bourguignonne. Les enluminures d'antiphonaires et de missels, les verrières parlent le même langage que la sculpture. Voyez notre fragment de *l'Arbre de*

Jessé, de la cathédrale d'Autun. (Fig. 87.) Ce grand vitrail, très robuste, exécuté d'un pinceau instruit, plein de précaution et exercé, n'est pas d'un riche effet décoratif, d'ailleurs : les figures se détachent sur un fond blanc, uni, qui, les obscurcissant, agrave leur lourdeur.



Fig. 87.

L'ARBRE DE JESSÉ.

(Lancette centrale. Autun.)

On l'a dit plus haut, les verrières du XVIe siècle nous sont parvenues en grand nombre, malgré les circonstances diversement désastreuses qu'elles ont eu à traverser. La place manque pour en dresser seulement l'inventaire. Disons simplement, sans détails, qu'on en rencontre, plus ou moins endommagées, dans des églises de l'ancien duché de Montmorency : à Mesnil-Aubry, à Ézanville, à Grolay, à Damville, à Herblay, dans l'église de Saint-Firmin qui s'élève à l'une des extrémités du parc de Chantilly. Il y en a dans Saint-Maclou de Pontoise, à Puteaux (deux fenêtres, une presque entière), aux églises de Brie-Comte-Robert, de Champeaux; aussi en d'autres parties de la France, à Joigny, à Clamecy (église Saint-

Martin), à Saint-Aubin-Châteauneuf, à Gannat (celles-ci seraient de Jacques du Paroy), à Vic-le-Comte, et d'importantes, de fort curieuses à Moulins, dans le style de la Renaissance italienne, attribuées à tort ou à raison à Ghirlandajo. On pourrait prolonger beaucoup ces indications.

Par exemple, la Bretagne conserve des verrières qui méritent certainement d'être distinguées.

Ce sont, dans le Finistère, celles de Penmarc'h, à Saint-Nonna; de Plogonnec (scènes de *la Passion*, donateurs); à la chapelle du Cran, près de Châteauneuf-du-Faou; à Edern, à Comfort, à Kerfeuntun (1575), à la Chapelle de Kergoat, au nombre de huit, belles, passablement conservées (*Vie de Jésus-Christ, Histoire de Joseph, le Paradis, l'Enfer*); — dans les Côtes-du-Nord, à Moncontour, datées de 1537 et 1538, les plus remarquables de toute la province, une au chevet de l'église, deux aux fenêtres du sud, trois dans les baies opposées; — dans le Morbihan, à Langonnet, église de la Trinité; à Saint-Hervé, datées, il y en a trois, de 1530; à la chapelle Saint-Fiacre, près le Faouet, datées, elles, il y en a cinq, de 1552. La mieux en état est au chevet, *Passion* et *Résurrection de Jésus-Christ.* Au même millésime, les fenêtres de la chapelle Saint-Mériadec, à Stival (*Arbre de Jessé, la Passion,* etc.), et de 1533 à 1602, les huit de Saint-Armel, à Ploërmel, plus qu'estimables.

L'Ille-et-Vilaine n'a guère que des débris à l'église Notre-Dame de Vitré. Mais aux Iffs, village voisin du château de Montmuran, où Duguesclin fut armé chevalier, à la suite d'un exploit, l'église possède des ver-

rières qui, sans être de premier ordre, ont assez de qualités d'art pour mériter particulièrement l'attention. Celles des transepts sont au moins à demi ruinées, il est vrai. Au contraire, on voit la grande vitre du chevet, — *la Passion*, en vingt compartiments, au tympan, le Christ ressuscité, juge des vivants et des morts, — et les fenêtres de deux chapelles latérales d'une conservation presque satisfaisante. Il ne serait certainement pas malaisé de les remettre en leur état primitif. Aussi nous les recommandons au zèle intelligent et éclairé de la Commission des monuments historiques. Dans la chapelle, à droite, un combat furieux sous les remparts d'une ville assiégée ; le Christ apparaît au-dessus de la mêlée, sujet resté sans explication. — Autre sujet comprenant beaucoup de figures à la fenêtre en face, et non déterminé, peut-être, cependant, *Saint Yves rendant la justice*, portant le millésime de 1587. Le vitrail de la troisième fenêtre est supposé plus ancien. L'exécution en est délicate, le coloris aimable et intense. L'*Histoire de la chaste Suzanne* y est figurée en douze compositions. De l'autre côté du chœur, la chapelle dite de Montmuran n'a que deux fenêtres, mais tout à fait intéressantes. Dans l'une, *l'Adoration des Mages ;* au-dessus, *l'Annonciation ;* dans l'autre, *la Naissance de Jésus, la Circoncision, la Présentation au Temple. L'Assomption de la Vierge* emplit le tympan.

Le département de la Loire-Inférieure se recommande seulement par les quelques vitraux de l'ancienne église de Missillac, et la maîtresse vitre de Saint-Aubin de Guérande, *le Couronnement de la Vierge*, d'un effet

décoratif assez énergique, malgré une exécution lourde et incorrecte, un coloris où la note jaune est trop fréquente. Guérande a été sans doute un centre de fabrication de verrières. Un autre centre breton, plus actif, fournissant des produits supérieurs, s'était formé à Quimper et datait pour le moins du siècle précédent. Même, les peintres sur verre de Quimper jouirent de quelque considération, puisque ceux de Paris les affilièrent à leur corporation, à titre de membres honoraires.



Fig. 88.
BORDURE D'UNE ROSACE DÉTRUITE.
(Église de Gisors.)

En Normandie, on rencontre aussi bien des vitraux du XVIe siècle, en général d'un art plus serré qu'en Bretagne, et dans lesquels, souvent, le goût de l'Ile-de-France se mêle à la manière flamande. On a eu l'occasion d'en signaler déjà. Il faut indiquer, en outre, les verrières de Bourgtheroulde, de Verneuil, de l'église de Gisors (fig. 88), surtout, dans cette église, celles de la chapelle Saint-Crépin. Les vitraux du Grand-Andely, trente-cinq à l'église Notre-Dame. autrefois collégiale, jouissent d'une réputation justifiée. Ils n'appartiennent pas tous à la période : deux sont plus récents; d'autres remontent au XIVe siècle et au XVe, fort endommagés et en débris, du reste. Ceux du XVIe siècle, plus nombreux, ont éprouvé moins de ravages, et, en même temps, sont

plus remarquables. On se bornera, cependant, à les énumérer : *la Vie de sainte Clotilde*, en trois verrières (la première du bas côté sud, la deuxième, la quatrième), *la Légende de saint Léger* (la troisième), puis, *la Légende de Théophile* et des faits de *la Vie de la Vierge*, dans la même fenêtre; puis, des saints, des saintes, *la Légende de saint Pierre*, etc. *La Légende de Théophile* est l'œuvre capitale de la collection. Des parties affirment une haute valeur, notamment le panneau où Marie apparaît à Théophile, plus d'un personnage, plus d'une tête dans les autres scènes, et, selon une tradition locale, l'étude de ce bel ensemble aurait décidé la vocation d'un enfant réfléchi du pays, qui fut le grand Poussin.

Quant aux autres vitres normandes, elles sont, au vrai, trop nombreuses, pour en donner une nomenclature complète. Simplement, voici quelques lieux où l'on en peut voir, souvent de réel mérite : Pont-l'Évêque, Falaise, Lisieux (église Saint-Jacques), Hotot-en-Auge, dans le Calvados; — Bernay (Notre-Dame-de-la-Couture), Pont-Audemer, Serquigny, Pont-de-l'Arche, Jouy, dans l'Eure ; — Coutances (à la cathédrale) ; — Alençon (à Notre-Dame, ensemble important, riche, harmonieux) ; — dans la Seine-Inférieure, Elbeuf (église Saint-Étienne, quatorze baies : *la Chasse de saint Hubert*, datée de 1500; *Vie de saint Jean-Baptiste*, de 1509 ; *Arbre de Jessé*, de 1523 ; *Vie de saint Pierre*, de 1540 ; *le Martyre de saint Étienne*, au-dessus du maître-autel, etc.; église Saint-Jean, *la Passion*, *Arbre de Jessé*, etc. ; — Maulevrier, Blosseville-ès-Plains, Caudebec, Fécamp (Notre-Dame-de-

Toussaint), Valmont, Monville (1527-1529), Offranville, Ancourt, Aumale, Saint-Wandrille, Villequier. Des verrières de Villequier, la plus belle représente un combat naval. Elle est à droite de la chaire.

« La seule ville de Rouen nous offre, dit Levieil, dans la quantité et la beauté des vitres peintes dont les églises paroissiales sont ornées, un témoignage bien certain du goût que ses habitants prirent à la fin du XV[e] siècle et dans le XVI[e] pour les enrichir. » Bien de ces vitres subsistent. Nous en avons vu précédemment une collection à peu près complète, sinon intacte et supérieure, à Saint-Ouen. Un plus grand nombre a disparu, détruites ou dispersées, quand furent supprimées, à la Révolution, les églises de Saint-Étienne-des-Tonneliers, de Saint-Jean, de Saint-Martin-sur-Renelle, de Saint-André, de Saint-Nicolas, la chapelle du cimetière de l'Hôtel-Dieu (les vitraux de cette chapelle étaient de Jean Cousin), et Saint-Godard rendu au culte, s'ouvrit aux fidèles, en 1806, dépouillé de presque toutes ses verrières réputées les plus remarquables de la contrée. Celles de Saint-Nicolas, nous apprend Langlois, furent acquises, lors de la paix d'Amiens, par un brocanteur venu d'Angleterre. Acquise aussi par un marchand du même pays, la vie de saint Bruno racontée en trente ou quarante grisailles, de petit format, sans doute, d'une belle exécution, assure Lenoir, provenant de l'ancienne Chartreuse de la ville.

Les vitraux que Rouen a pu conserver sont de valeur assez inégale. A ceux du XIII[e] siècle, au chœur de la cathédrale, il manque seulement une armature qui en affirme les dispositions, pour être parfaits. On a

dit plus haut ce qu'il faut penser de l'ample ensemble de Saint-Ouen et les objections qu'il soulève. Comme verrières du XVIe siècle, celles de Saint-Patrice sont au-dessous de leur renommée; il y en a de belles à Saint-Godard, d'intéressantes ailleurs, de médiocres çà et là. Quelques détails ne seront pas ici superflus.

Les vitres de Saint-Maclou sont en partie mutilées. Les plus dignes de remarque seraient, au croisillon à gauche, un *Arbre de Jessé* dont le fond bleu n'est pourtant pas agréable, et quatre grandes figures d'apôtres, avec de longs phylactères. A noter quelques panneaux dans les chapelles rayonnantes de l'abside, des scènes de *la Passion* à des fenêtres hautes du chevet. *La Crucifixion* du transept sud n'appelle pas beaucoup l'attention.

L'église Saint-Vincent a plus de richesses au sens qui nous occupe, mais ne possède rien, toutefois, à mettre au premier rang, pas même les vitraux d'Engrand Le Prince et de son fils Jean. Ces vitraux sont à la grande chapelle du chœur, à gauche, et le meilleur, incontestablement, pour l'intensité vibrante, harmonieuse, de la coloration, pour l'aspect général, quand à distance disparaissent les défaillances d'une facture un peu lâche, est à l'abside. Signé des deux auteurs, il a été peint vers 1530. *Les Œuvres de miséricorde* y sont figurées. Également dans cette chapelle, et aussi des Le Prince père et fils, exécutées en 1525, mais non comparables à la précédente, les verrières dédiées à *saint Pierre* et à *saint Jean précurseur*, celle-ci supérieure à l'autre. *La Prédication de saint Jean, le Baptême de Jésus* sont intelligemment établis.

Par contre, la scène de *Salomé chez Hérode* ne mérite point d'éloges, non plus aucun des compartiments du vitrail de *Saint-Pierre*, et l'exécution, insuffisante aux deux fenêtres, se meut dans un coloris qui a de la force et de l'éclat, mais dépourvu d'attraits avec ses verts bien trop durs, avec ses rouges irritants. A la paroi inférieure de cette chapelle, une bataille de chaude tournure et d'une très belle coloration.

L'espace manque pour parler avec les développements qu'elles comporteraient peut-être de toutes les vitres de Saint-Vincent. Il faut donc se résigner à en indiquer seulement quelques-unes. Au fond du second collatéral à gauche, un *Jugement dernier* en cinq lancettes. Surtout le groupe des Justes doit être mentionné; même dans ce groupe, la jeune femme ajustée d'une robe orangée et d'un long manteau bleu aux plis larges et pittoresques, souvenir des van Eyck ou de Memling, est un morceau à coup sûr excellent. — A l'extrémité du transept nord, un *Arbre de Jessé* trop clair. Attribué à un verrier nommé Jean de la Pointe, daté de 1506, il provient de Saint-Godard. — La fenêtre centrale de l'abside, *le Crucifiement*, est d'un aspect lourd; les autres, de chaque côté, ont plus de limpidité, malgré des parties trop obscures encore. — L'ordonnance du vitrail allégorique dit « des chars », de 1515, dans la chapelle sud du chœur, n'est point sans intérêt; malheureusement l'exécution est pesante et aussi la couleur. Notons simplement les fenêtres voisines en l'honneur de *sainte Anne* et glorifiant *les Vertus*.

La petite église de Saint-Romain, construite au

commencement du dernier siècle, a recueilli plusieurs verrières des églises supprimées en 1793. Nous ne savons d'où sont venus *Saint Étienne devant ses juges* et *Lapidation de saint Étienne*, aux croisillons nord et sud. Bien que décolorés, ce sont ouvrages fort estimables quant au ferme agencement des scènes, quant au soin, à la tenue que l'exécution dénote. Et l'influence flamande y apparaît presque dominante. Mais ceci n'est pas une circonstance fortuite, car le caractère des vitres normandes est précisément d'offrir une sorte de compromis tantôt latent, tantôt, comme cette fois, très sensible, entre la manière élégante et facile de l'Ile-de-France et le goût plus précieux en même temps que plus lourd des Flandres. — A d'autres fenêtres, *la Résurrection de Lazare, Tobie ensevelissant les morts, Job sur son fumier*, etc., avec les donataires en famille, de proportions minuscules, d'un art intime, spirituel, dont on a parlé ci-dessus.

Surfaites, nous l'avons déjà dit, les verrières de Saint-Patrice sont curieuses, néanmoins. Elles ont été entreprises en 1538, achevées en 1625, sauf quelques-unes de fabrication récente. Notre idée n'est pas de nous arrêter à toutes.

Les trois de l'abside composent un décor d'une richesse suffisamment étoffée et sonore, d'une harmonie homogène. Au milieu la scène du Calvaire; le Christ glorieux est assis au-dessus, de face, les pieds sur le globe du monde, la Vierge d'un côté, Jean-Baptiste de l'autre. A gauche, des sujets de la Passion : *le Baiser de Judas, la Flagellation, Jésus devant Pilate, le Portement de Croix;* dans la verrière de droite, les diverses

apparitions de Jésus après sa résurrection. Ces sujets superposés règnent sur la largeur entière des fenêtres, et font un ensemble des plus honorables sans être une œuvre selon la haute acception du mot.

Dans la chapelle de la Passion, se détache avec une autorité relative le vitrail de *la Femme adultère,* épave de Saint-Godard, daté de 1549, au bas duquel se pressent en foule des donateurs de petite dimension, et *la Justice embrassant la Vérité,* que distingue une certaine grandeur de style dans les attitudes, dans le sentiment des draperies et les types. Signalons, en outre, parce qu'elle mérite de l'être, la verrière de *l'Annonciation* (1538), qui l'emporte dès le premier regard sur celles de *l'Histoire de Job,* jadis à Saint-Godard, de *Saint Eustache* (1543), de *Sainte Barbe* (1540), de *Saint Louis* (1583), et, naturellement, sur d'autres d'une infériorité plus marquée. — Ayant parlé ailleurs du *Triomphe de la loi de grâce,* vitrail dont le renom est quelque peu usurpé, il semble inutile d'insister davantage. — Quatre compositions sur neuf de *la Vie de saint Jean-Baptiste* (deuxième travée du bas côté à droite) ont été refaites à Sèvres, en 1835, et il n'y a pas lieu de s'en applaudir. — *La Visitation,* un des sujets de la quatrième travée, doit être mise parmi les bons morceaux de Saint-Patrice.

A la cathédrale, quelques vitres du XVIe siècle (entre autres, *Vie de saint Romain,* à la chapelle de ce saint normand, contiguë à la sacristie), peu significatives, peut-être en suite des réparations qu'elles ont dû subir, ne nous arrêteront pas, et on finira par Saint-Godard ce qui reste à dire des vitraux de Rouen.

Saint-Godard qui fut si riche en vitraux que pas une église ou chapelle d'abbaye, dans la province, n'eût pu soutenir la concurrence, a toutes ses fenêtres garnies encore de verres peints. Seulement ils sont modernes, à l'exception d'un très petit nombre de panneaux anciens dans une fenêtre à droite, *la Vie de la Vierge,* et dans une fenêtre à gauche, où se voient *les Apparitions évangéliques;* à l'exception aussi, heureusement, du vitrail terminal de la chapelle de la Vierge et du vitrail de la chapelle Saint-Romain, le premier, *Arbre de Jessé,* de 1535, — le second, *Vie de saint Romain,* à peu de choses près tel qu'il est sorti des mains de son peintre, en 1555. Levieil en a cru la composition de Luca Penni, ou de Raphaël. Le style maniéré des figures est plutôt d'un auxiliaire du Rosso que du peintre divin des *Stanze.* Il n'importe. D'où qu'elle vienne, elle a bel air, elle a noble allure, avec ses quatre sujets l'un sur l'autre couvrant cinq lancettes, et cette vitre de onze mètres de hauteur rallie aussi les suffrages par son coloris d'une puissance qui n'exclut ni la grâce ni la saveur des clartés harmonieuses et tendres. En tous pays sont rares les vitraux de telle importance et de telle qualité.

L'Arbre de Jessé n'a point cet éclat, cette plénitude d'harmonie. Des pièces ont été rapportées. Faute de l'adhérence nécessaire, le modelé des chairs s'est altéré, même par places effacé. Cependant les physionomies ont beaucoup de caractère, et, sur l'ensemble, qui a de la richesse, sur les parties, plane le goût flamand, fréquemment distinct, le lecteur en a été averti, dans les verrières de Normandie.

Dans tous les grands centres de fabrication de verrières, à Tours, à Bourges, à Troyes, à Metz, à Strasbourg, dans tous les ateliers de l'Ile-de-France, de Normandie, de Bretagne, de Bourgogne, en Italie, en Allemagne, partout, en un mot, on dut faire en grand nombre des vitraux civils au cours du xvie siècle. C'était le complément traditionnel de tout décor riche et intelligent. Les architectes qui élevaient alors des hôtels, des châteaux, de belles habitations, ne pouvaient le négliger, nécessairement. Mais bien des causes ont concouru à la disparition de ces témoignages d'un luxe charmant : le temps, l'incurie, des remaniements ou une ruine totale, d'autres habitudes, d'autres conditions sociales, de nouveaux besoins. Un très petit nombre a survécu. On dirait que le hasard, seul, a préservé de la destruction ce qui reste de ces rares épaves.

Florence, toutefois, à la bibliothèque Laurentienne et à sa Chartreuse, conserve deux ensembles intacts, sauf des dégâts partiels et quelques restaurations, de sérieuse importance quant à l'étendue, quant à la valeur du travail : la vitrerie du « colloquio » de la Chartreuse comprend huit fenêtres, plusieurs avec le chronogramme de 1560; celle de la bibliothèque une trentaine, quelques-unes datées de 1558, de 1560 et de 1568. Elles sont donc tout à fait contemporaines. Mais les verrières de la bibliothèque Laurentienne l'emportent sur les autres. Aussi en croit-on les cartons fournis par Jean d'Udine, le collaborateur fameux de Raphaël, attribution que justifient la grâce des compositions, le détail ingénieux, exquis d'élégance, des « grotesques ». Le champ est incolore ; les tons employés sont le gris,

le jaune, le brun; l'écusson central est bordé parfois de bleu, ou de vert, ou de rose, et on remarquera (fig. 89) que le décor étant peint sur des verres quadrangulaires et égaux, la mise en plomb ne joue là aucun rôle. Elle compte pour quelque chose, au contraire, dans les fenêtres de la Chartreuse, fort belles aussi, bien que d'un style moins délié que les précédentes, d'un faire moins fin et moins souple. (Fig. 90.)



Fig. 89. — VITRAIL.
(Bibliothèque Laurentienne, Florence.)

En France, où le sentiment de la conservation des choses d'art n'a jamais été fort répandu en

aucune classe de la société, noble ou populaire, ecclé-



Fig 90. — VITRAIL. (Chartreuse de Florence.)

siastique ou bourgeoise, nous n'avons rien à mettre en

parallèle avec ces vitraux de Florence. Quelques ves-



Fig. 91. — VITRAIL ORNEMENTAL. (Musée de Cluny.)

tiges épars chez des amateurs ou en des musées, c'est

tout. Voici un petit panneau au chiffre des Montmorency, provenant du château d'Écouen (fig. 91), dont le goût et l'esprit font regretter la perte ou la dispersion des autres. Il est à Cluny à présent.

Mais, après avoir été, certainement, très riches en vitres purement ornementales, si nous sommes aujourd'hui appauvris à ce point, une suite de quarante-quatre petits vitraux exécutés pour Écouen, réunis à Chantilly désormais, n'a, à son tour, d'équivalent en pas un pays. On en parlera tout à l'heure. Auparavant, arrêtons le lecteur au panneau, complètement inédit, reproduit figure 92.

Dans le voisinage immédiat de Chambord, on rencontre le château de Villesavin, autre construction de la Renaissance. Jadis d'une certaine richesse de détails, aujourd'hui très remanié au dehors et absolument modernisé au dedans, de sa primitive décoration intérieure restent seulement quelques débris relégués dans les combles. Deux de ces débris nous intéressent. Ce sont de petites vitres peintes qui ont orné, sans doute, une série de cinq fenêtres éclairant quelque longue galerie. Leurs dimensions, le volet mobile que l'une d'elles a conservé indiquent leur place à la partie supérieure des baies, au-dessus du croisillon des meneaux. Une Muse est représentée sur chaque. Outre l'extrême rareté des vitraux d'appartement, la beauté d'exécution de ceux-ci suffirait à les classer comme monuments précieux. De même que presque toutes les œuvres peintes de la première partie du XVIe siècle, elles offrent des parties incorrectes ; cependant par l'élégance de la silhouette, par le charme d'un coloris délicat, il est impossible de

ne pas les rattacher à une grande école de maîtres verriers, celle de Tours à n'en pas douter.



Fig. 92. — VITRAIL D'APPARTEMENT. (Château de Villesavin.)

Nous venons de dire que la série des vitraux de Chantilly comprend quarante-quatre pièces. Les compositions peintes en grisaille, relevée de légères touches de jaune d'argent, sont autant d'épisodes de la légende

de Cupidon et de Psyché, selon le poème d'Apulée, *l'Ane d'or*. Des quatrains explicatifs, ou des huitains, sont inscrits au bas de chaque sujet sur des cartouches ordinairement accostés de figurines, sylvains en de grotesques postures ou enfants nus. Ces vitraux de petite surface ont été exécutés de 1542 à 1544. Plusieurs portent leur millésime. Ils avaient été commandés par le connétable Anne de Montmorency pour la salle d'armes de son château d'Écouen, où ils restèrent jusqu'à la Révolution. Lenoir les recueillit au Musée des monuments français, aux Petits-Augustins, et il en dit, dans son *Traité historique de la peinture sur verre*: « Ces vitraux sont d'une composition agréable, savante, et portent un grand style dans le dessin; mais l'exécution n'en a pas été extrêmement soignée, les couleurs à la cuisson se sont trop étendues, ce qui donne de la rondeur au dessin et le dénue de ses finesses. Ils avaient souffert des mutilations et des dégradations. Voici un fait : un vitrier d'Écouen, voulant les nettoyer, les frotta avec du grès en poudre, enleva, par ce moyen, toutes les demi-teintes, et laissa de grandes parties du verre à nu. Cette peinture, seulement fixée sur le verre et non y incorporée, n'a pu résister à ce genre de frottement. » En même temps, il attribuait à Raphaël les compositions que Sauval avait prétendu du Rosso, et la peinture à Bernard Palissy.

En fait, on est à peu près d'accord aujourd'hui pour donner l'invention de ces ouvrages à Michel Coxcie, un Flamand élève de van Orley, allé à Rome, où il s'imprégna de l'enseignement italien, et revenu assez muni d'études pour introduire dans ses compositions bien



Fig. 93. — PSYCHÉ CONSEILLÉE PAR SES SOEURS. (Chantilly.)

des souvenirs de Raphaël, dont il adopta aussi la forme

extérieure. Même ses souvenirs ressemblent parfois à des larcins. Ses contemporains ne furent pas sans lui en faire reproche. Il est certain, à la considérer dans son goût général et ses agencements particuliers, que la Suite de Psyché, à Écouen, procède tout à fait de l'école du Sanzio (fig. 93); les réminiscences n'y sont pas rares; le panneau du *Banquet des dieux* est la copie presque littérale, en quelques parties, du même sujet à la Farnésine. (Fig. 94.) Les gravures du Maître au Dé avaient fait connaître ce très curieux ensemble, et des verriers les reproduisirent purement et simplement, sans y rien changer, comme il leur arrivait souvent d'emprunter aux estampes qui circulaient à cette époque d'après Albert Durer, Raphaël et d'autres, pour leurs verrières d'église. Quels verriers mirent sur verre les gravures du Maître au Dé, on l'ignore. L'inégalité du travail annonce plusieurs mains. Mais Palissy n'y fut point occupé. En ce temps-là (1542-1544), il habitait sa petite maison des Roches, à Saintes, levait des plans de marais salants pour le compte de François Ier, et, verrier inconnu, s'appliquait déjà à la recherche du secret de l'émail, « comme un homme qui taste en ténèbres », qu'il mit quinze ans à découvrir [1]. En tout cas, ces vitres sont de fabrication française, opinion qu'on avance avec certitude.

Après avoir eu à souffrir des circonstances traver-

1. Cependant on peut attribuer sûrement à Palissy quelques panneaux d'ornements exécutés pour Écouen, dont plusieurs sont au musée de Cluny. (Fig. 91). A Cluny également, plusieurs panneaux des xve et xvie siècles, très curieux, provenant de l'Hôtel-Dieu de Provins.

sées, une récente restauration, accomplie par des



Fig. 94. — LE BANQUET DES DIEUX. (Chantilly.)

hommes de beaucoup de goût et infiniment soigneux,

les ont remises, sinon dans leur état primitif, quelques remplacements de verres opérés sans assez de goût aux siècles précédents ayant été maintenus, de façon, néanmoins, à fait revivre leur grâce et leur charmant intérêt.

Lors de la dispersion du musée de Lenoir, en 1817, le prince de Condé les avait réclamées et fait transporter à Chantilly[1]. Le duc d'Aumale a consacré une galerie spéciale de sa magnifique demeure aux quarante-quatre verrières, collection unique en son genre, de la fable de Psyché.

1. Le château d'Écouen était passé dans la maison de Condé par le mariage de Charlotte-Marguerite, sœur du dernier duc de Montmorency, décapité en 1632, avec Henri, prince de Condé, père du grand Condé. L'an II de la République il fut confisqué. On le transforma en prison, puis en hôpital. En 1806, un décret de Napoléon en fit une maison d'éducation pour les filles des membres de la Légion d'honneur.

CHAPITRE VII

LE XVIIe SIÈCLE ET LE XVIIIe

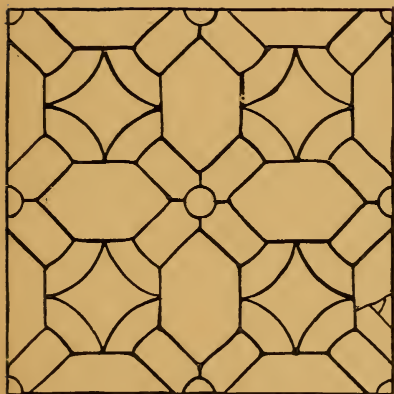


Fig. 95. — VITRERIE BLANCHE (XVIIe s.).

La peinture sur verre réalise de grands progrès au XVIe siècle et atteint la perfection au point de vue de l'art, mais sa fabrication matérielle, plus soignée sous de certains rapports, offre de moindres garanties de durée que précédemment.

Ainsi, « le tire-plomb », machine substituée, vers le milieu de la période, au « rabot » pour le façonnage des plombs, donne des produits très maniables, en longs rubans flexibles, se pliant aisément à tous les contours, ce qui facilite beaucoup le travail du verrier, mais diminue la solidité du vitrail, mieux assurée avec des plombs épais, larges et moins affinés. D'autre part, dès

le début du siècle, le diamant avait été mis en emploi pour la taille des verres. On s'en était tenu jusqu'alors au fer rougi au feu. D'après le précepte du moine Théophile, « selon que vous voudrez couper, promenez le fer et la fissure suivra ». On régularisait ensuite la coupe avec le « grésoir ». Le diamant fut certes un progrès. Seulement, le « grésoir » laissait la tranche du verre hérissée de petites dents aiguës, irrégulières, qui, mordant le plomb, s'y incrustaient fortement, d'où un assemblage plus rigide des pièces entre elles. Et puis, de cinq à six millièmes d'épaisseur aux premières époques, le verre n'en eut pas plus de deux, en moyenne. On le divisa aussi en morceaux de surface plus étendue aux dépens de la force de résistance. De plus, l'action des années a souvent endommagé le modelé des vitraux du XVIe siècle, modelé à fleur de vitre, trop léger, insuffisamment identifié au verre.

Malgré ces conditions défavorables, beaucoup de verrières de ce temps-là existent encore, sans doute. Mieux fabriquées, nous en posséderions davantage, et, il est au moins permis de le supposer, en un état plus satisfaisant de conservation. Dès le commencement de la période suivante, on fut obligé à de nombreuses réparations. Ces réparations furent faites parfois par des gens sans éducation technique, sans intelligence. A l'église du Grand-Andely, des maçons, apparemment, restaurèrent les verrières : du mortier assujettit des brisures en divers endroits, grossièrement.

En définitive, le XVIIe siècle trouve l'art du vitrail en pleine décadence. Il y a des verriers encore, mais aucun ne semble plus connaître les règles particulières

à la peinture décorative sur verre. Assurément, les artistes de la belle époque du XVIe siècle s'en étaient souvent affranchis ; toutefois, le sentiment du beau qu'ils avaient, la recherche de l'élégance, les affinements de l'esprit et leur supériorité manuelle les faisaient capables d'accomplir des chefs-d'œuvre. Moins bien armés, leurs successeurs devaient tomber dans la médiocrité. Ils n'y manquèrent pas.

Dans les belles vitres du XVIe, il n'est pas rare de rencontrer des architectures, — fabriques, arcs de triomphe, portiques, temples, galeries, — exagérées si l'on veut, mais bien assises, et, sauf quelques parties inévitablement fuyantes, toujours offertes de face. Or on imagina de les présenter plutôt obliquement, dût-on ébranler au regard, par ces continuels enfoncements de lignes, toute l'assiette de la composition. Et les personnages prirent des attitudes enflées, les draperies des jets excessifs, et le style de l'architecture, de l'ornementation s'imposa lourd et massif, lui svelte et si souple auparavant.

En même temps, la mise en plomb subit de grandes simplifications. Modifiant son emploi, ou mieux annulant son rôle, elles furent très dommageables à la puissance décorative des verrières. Au lieu de ce réseau qui cerne d'un trait robuste les têtes, même les traits du visage, les mains, les plis d'une draperie, qui donne de l'énergie aux contours et aux tons qu'ils appuient, les plombs servirent simplement à unir des vitres carrées, de dimensions égales ; autrement dit, après avoir strictement obéi au dessin et à la peinture, ils cessèrent, en supprimant tout obstacle, d'avoir une signification,

d'être un élément pittoresque. Ici, une remarque contradictoire : tandis que l'ancienne mise en plomb, si utile à l'accent du décor, est partout délaissée dans les vitres peintes, on étudie pour les vitraux incolores, et l'on trouve des coupes géométriques compliquées, des combinaisons d'assemblage par les plombs très ingénieuses, dont il serait difficile de méconnaître l'intérêt relatif. Le fait est que l'usage des verrières blanches, déjà fréquent dès le XVI[e] siècle aux fenêtres des logis, aux grandes et petites baies des églises, se répandit au suivant et finit par régner sans partage, surtout quand les « coureurs de losanges » se mirent à battre la campagne, à camper dans les villes [1].

Enfin, malgré la richesse de leurs ressources, les verres doublés étaient tombés en un complet discrédit. Des verriers du XVI[e] siècle avaient trouvé plus commode et plus économique de modifier les teintes, d'obtenir les tons intermédiaires, par l'intervention d'émaux qui mettaient à leur portée, en apparence du moins, toutes les notes de la palette. C'était un avantage pour le fabricant, nullement pour l'objet fabriqué, car l'éclat limpide du coloris souffrit beaucoup à cet usage et les vitres y laissèrent une part de leur translucidité. On prodigua sans mesure les émaux au XVII[e] siècle ; le

1. On appelait ainsi des verriers, venus de Suisse pour la plupart, qui voyageaient avec les outils et l'approvisionnement nécessaires. Où ils s'arrêtaient, ils fabriquaient sur place, très rapidement, des verres blancs à compartiments losangés qu'ils substituaient à des vitraux devenus obscurs ou en mauvais état. Il est juste d'attribuer aux « coureurs de losanges » la disparition d'un bon nombre de vieilles vitres peintes.

vitrail devint alors, en quelque sorte, travail d'émailleur plutôt que de peintre sur verre.

Les plus importantes fenêtres vitrées en couleur du XVIIe siècle sont à Sainte-Gudule de Bruxelles, à la chapelle Notre-Dame. Cette chapelle borde le chœur à droite, comme celle du Saint-Sacrement l'accompagne à gauche. Là, quatre très grandes verrières qu'on attribua, quant aux cartons, tantôt à Rubens, tantôt à Diepenbeeck. Elles sont, trois de van Thulden, *la Présentation de la Vierge, le Mariage de la Vierge, l'Annonciation;* la quatrième, *la Visitation,* par Jean de la Baer. Les sujets sont figurés au-dessus de donateurs fastueux, à genoux, escortés de leurs patrons. C'est aussi à Jean de la Baer qu'est dû le report sur verre de ces vastes ensembles, exécutés au commencement de la seconde moitié du siècle. — Un des vitraux, le dernier, proche l'autel, *la Présentation,* porte la date de 1656.

Maintenant, si les ordonnances de van Thulden, élève de Rubens, son collaborateur à la galerie Médicis, s'accordent fort peu avec les conditions du vitrail, même les moins sévères, on ne saurait s'en dire surpris. La manière de haute race, de grand spectacle, déclamatoire et triomphante du puissant maître anversois, n'est point à sa place partout, principalement quand l'occasion réclame une calme harmonie dans les lignes, dans les gestes, les attitudes, du goût dans le choix des formes et des types. Non, ne cherchons pas ici le sentiment pas plus que la réserve indispensables. Mais, chose très singulière, assurément, qui surprend, par quoi pèchent au moins autant ces verrières, c'est par le

coloris : au lieu de la magie, du fluide éblouissement qu'on devait espérer d'un disciple aussi fidèle de Rubens, nous avons seulement des teintes fausses, dépourvues d'éclat, qui alourdissent l'espace et rendent les compositions péniblement assoupies, voire obscures.

C'est la conséquence de l'abus que le verrier Jean de la Baer fit des émaux, abus duquel il se défia, du reste, au vitrail dont il avait fourni lui-même le modèle, — le premier en entrant dans la chapelle. — Aussi estce sensiblement le plus brillant des quatre. Pour celui-là, de la Baer était revenu à l'emploi des verres doublés négligé dans les autres.

Quoi qu'il en soit, abstraction faite du goût qui en a déterminé l'agencement et le style, ces fenêtres de Sainte-Gudule sont d'un réel intérêt ; l'exécution s'y montre un peu turbulente, mais hardie, pleine de dextérité et de force. Certainement le XVIIe siècle ne nous en a point légué de plus estimables. On ne saurait leur comparer celles qu'on voit à la cathédrale de Troyes, dans la quatrième chapelle, à gauche, la légende du *Pressoir,* mutilée, laissant reconnaître pourtant une belle adresse de facture (1625), et dans une des fenêtres supérieures du transept sud, *Saint Pierre*, *Saint Paul,* un *Pape, Saint Jean,* deux donateurs, du même temps peut-être.

Ne les comparons pas davantage aux vitres basses et hautes du chœur, des transepts, de la nef de Saint-Martin-ès-Vignes, église de la même ville, quelques-unes datées de 1606, de 1607, de 1636. La deuxième à gauche, — quatre sujets de la *vie de Jacob,* — a, cependant, au bas, deux panneaux de donateurs en vête-

ments noirs, d'un accent physionomique intense, très fins d'exécution, bien dessinés, effigies où se révèle

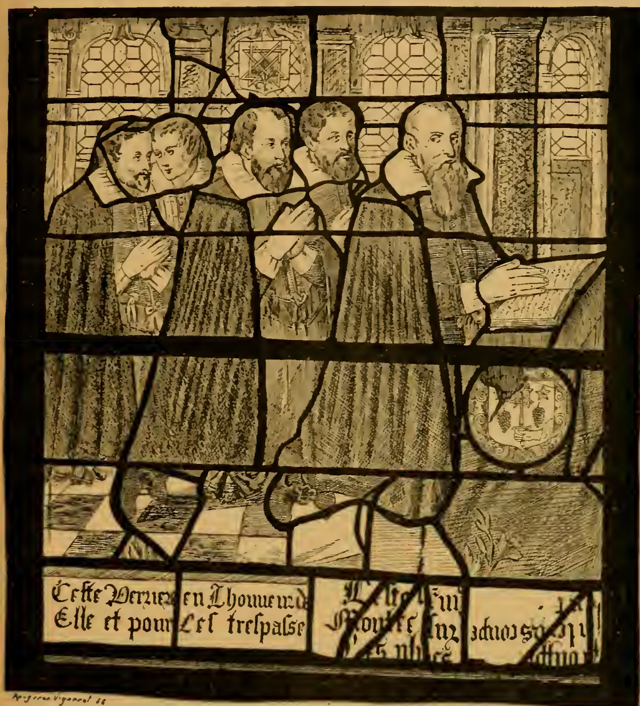


Fig. 96. — DONATEURS D'UNE VERRIÈRE.
(Saint-Martin-ès-Vignes, Troyes.)

encore, sans déchoir, la tradition des portraitistes du XVIe siècle, si souvent excellents et parfois admirables. (Fig. 96.) Il y a aussi de jolies parties dans la verrière consacrée à *Sainte Julie de Troyes* (au chœur, la pre-

mière fenêtre basse, à gauche). Quant aux autres, colorées ou en grisaille, déclarons-les à peu près également nulles comme effet, nulles comme art, y compris celle fondée en 1562 par testament, suivant la signature, mais exécutée plus tard; y compris celle où saint Jean écrit l'Apocalypse au milieu de jaunes effroyables, — elle est de 1606; — y compris une autre de 1607, dans laquelle plusieurs saints; y compris, malgré leur coloris parfois agréable, les grandes figures du chœur, *le Calvaire, la Salutation angélique, Saint Pierre,* etc., trop contournées, brutales, vulgairement ronflantes.

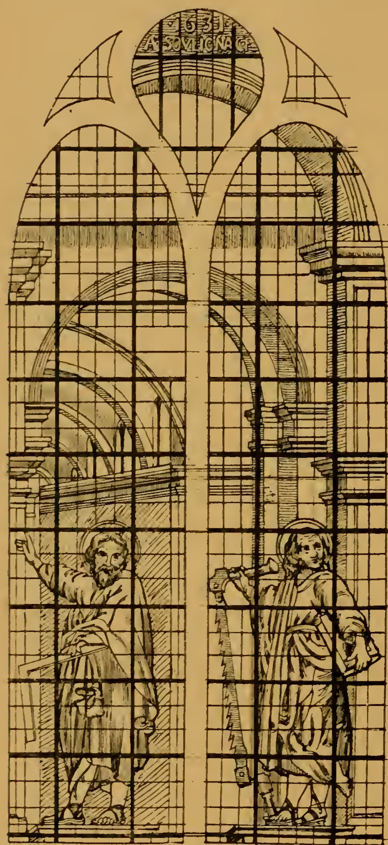


Fig. 97. — LES SAINTS THOMAS ET SIMON.
(Saint-Eustache, Paris.)

On ne saurait non plus trouver l'équivalent des

vitraux de van Thulden dans les dix-sept lancettes absidales de Saint-Eustache, à Paris, — un colossal personnage coloré dans chaque, sur un fond d'architecture, lourde galerie en perspective très fuyante, exécutées en 1631, d'après des cartons de Philippe de Champaigne, par un nommé Soulignac (fig. 97); — ni dans les sept baies plein cintre du chœur de Saint-Sulpice (1672-1674), par Le Clerc : une bordure mesquine et pâle encadre un champ de verres blancs, à compartiments, où flotte un médaillon occupé par une figure, vitrerie d'une entière insignifiance décorative. (Fig. 98).



Fig. 98.
ASCENSION DE JÉSUS-CHRIST.
(Saint-Sulpice, Paris.)

Du reste, comme à Saint-Martin de Troyes, de grandes fenêtres de la nef centrale, du chœur et des chapelles de Saint-Étienne-du-Mont, à Paris, attestent que, dès le commencement du siècle, le sentiment de l'art

était fort ébranlé déjà, à considérer, du moins, ses rapports avec la peinture des verrières d'église. Les deux plus voisines du jubé, à gauche, *l'Arbre de Jessé, les Litanies de la Vierge,* assurément confuses, sont, il est vrai, d'une impression bleuâtre qui n'est pas à dédaigner; en face, au transept à droite, la fenêtre où deux saints et deux saintes de très haute stature assistent deux donatrices et deux donateurs de proportions bien moindres, dénotent par leur ordonnance un reste de volonté décorative. — Cette vitre fut donnée en 1614 par un sieur Juge, marguillier et marchand de vin. Il paraît que la corporation insista pour qu'il choisît plutôt comme programme *le Pressoir mystique.* — Des autres, mieux vaut ne point parler. Au sujet, donc, de *Jésus en croix,* du *Lavement des pieds,* de *la Résurrection,* du *Couronnement de la Vierge,* de *l'Incrédulité de saint Thomas,* des *Disciples à Emmaüs,* afin de citer quelques verrières de la série, il suffira de dire que ce sont autant de preuves de profonde décadence, que le lâché du style, la négligence du dessin et de l'exécution s'y manifestent en toute évidence. — Suivant Levieil, Nicolas, Jean et Louis Pinaigrier, Desangives, Porcher, Jean Monnier, fils et petit-fils des Monnier, de Blois, peintres estimés, Levasseur, Perrier auraient peint ces vitres qui, à tout prendre, leur font peu d'honneur. — Il est vrai que des fenêtres du chœur, un peu antérieures, soit de la fin de l'autre siècle, par exemple, *la Pentecôte,* la sixième à gauche, de Claude Henriet, ne dissimulent rien déjà du trop complet désarroi où la peinture des grands vitraux ne tardera guère à disparaître. N'avons-

nous pas vu, ailleurs, à Écouen, à Montfort-l'Amaury, des vitres du dernier quart du XVIe siècle annoncer à ne s'y méprendre la chute prochaine du genre?

A Saint-Gervais, des verrières du XVIIe siècle, à la nef centrale, sont d'autres témoignages de franche décadence; — *la Pentecôte, Abraham et Melchissédech, Fondation de l'Abbaye de Poissy,* etc.; au transept sud, *la Transfiguration;* à la chapelle des Fonts, *le Baptême de Jésus,* avec la date de 1620, d'une accablante médiocrité. L'église paroissiale de Saint-Paul, démolie à la Révolution, où l'on voyait le vitrail de Jeanne d'Arc dont nous avons parlé au chapitre du XVe siècle, en avait beaucoup du XVIIe. Sauval et Levieil s'y sont intéressés. Exécutés de 1608 à 1635, par les mêmes peintres que nous avons jugés à Saint-Étienne-du-Mont, peut-être n'y-a-t-il pas lieu de s'affliger amèrement de leur disparition. Plusieurs étaient signés J.-M., initiales de Jean Monnier. Levasseur avait exécuté, d'après des cartons de Vignon, ceux de la chapelle de la Communion, et quelques-uns des charniers, ces charniers réputés les plus beaux de Paris; de Perrier, *l'Histoire du premier concile* et *l'Ombre de saint Pierre guérissant un malade;* de Desangives, plusieurs actes de l'apôtre saint Paul. Les verrières de Desangives étaient, paraît-il, supérieures aux autres. « On y remarque, dit Levieil, une intelligence admirable dans la distribution et la coupe des contours des membres et des draperies de ses figures. Leur jointure par le plomb est si délicate et si peu sensible que, loin d'appesantir l'ensemble d'un panneau, elle n'y marque que le trait nécessaire pour former les contours. » Les verriers de

l'époque n'ont pas toujours eu ces précautions et, en général, apportèrent peu de soin à leurs ouvrages.

Pourtant, l'église Saint-Gervais possède un vitrail dont Lenoir attribue le carton à Lesueur, ce qu'il faudrait vérifier, des plus remarquables à tous égards. Il est à droite, à la chapelle Saint-Pierre. L'auteur du transport sur verre est même connu ; il s'appelle Perrin. On y voit Protais et Gervais, frères jumeaux, devant le juge Astasius, qui les condamne, et une foule, très pressée, menaçant les prochains martyrs. Cette belle vitre serait alors du milieu du siècle. Quand des hommes de ferme savoir et de foi en leur art associent leurs efforts, ils savent, malgré le désordre qui règne autour d'eux, malgré l'indifférence générale, réaliser des ouvrages qu'on peut toujours offrir et prendre pour exemples.

Bourges, si riche en vitraux de toutes les époques, depuis le XIIe siècle, en possède un du temps du roi Louis XIII. Il est daté de 1619. On le voit à la fenêtre de la chapelle des Montigny, la première à gauche. La Vierge, dans une gloire, occupe le sommet de l'ogive, dont un chœur d'anges remplit les ouvertures inférieures, et, au-dessous, les apôtres, dans des attitudes de surprise, entourent la tombe laissée vide de la mère de Jésus. Au bas du vitrail, le maréchal de Montigny, en grand costume de chevalier du Saint-Esprit, et Gabrielle de Crevant, sa femme, agenouillés, qu'on dirait au premier abord, tant les visages ont de rapport, Henri IV et Marie de Médicis. Surtout, en raison du moment où elle fut peinte, cette vitre est remarquable. Le jet des draperies est un peu maniéré, leur exécution

a quelque mollesse; mais l'agencement des groupes paraît bien entendu, et pour le choix des tons, l'éclat de la couleur, où l'on croit saisir comme un souvenir de Rubens, le peintre s'est joué très honorablement des obstacles rencontrés.

L'examen des petites verrières, — en hauteur, 2 mètres à $1^m,65$ centimètres, $1^m,38$ à $1^m,25$ en largeur, — qui ferment à Saint-Étienne-du-Mont la galerie de la chapelle du Catéchisme, jadis le charnier, a de l'intérêt. Le caractère ou l'exactitude du contour, pas plus que le style, ne les recommandent; mais l'intelligence de la mise en plomb, la qualité, l'emploi mesuré des émaux, et, pâteuse, pesante aux premiers plans, l'exécution des deuxièmes et des lointains a souvent beaucoup de finesse et de légèreté. Elles sont au nombre de douze, sans que la série soit au complet, puisque, s'en occupant, Levieil parle avec chaleur d'une *Fin du monde,* d'après Tempesta; d'un *Jugement dernier,* d'après Jean Cousin, qu'on ne recontre point ici, et d'autres panneaux également disparus, *la Nativité, la Résurrection, l'Ascension de Jésus-Christ,* où l'art du peintre était « presque incompréhensible [1]. »

Le quatrième vitrail, *le Serpent d'airain,* aurait eu pour modèle une composition de Jean Cousin. Malheureusement, la peinture en est bien altérée. Dans

1. Au charnier, il y avait des verrières aux vingt-deux fenêtres de trois des galeries du cloître. On a pu en reconstituer la moitié. Les registres de la paroisse conservent les noms de quelques donateurs : Lejuge, marchand de vin, et la présidente de Viole, déjà nommés; M[me] Souflet-Verd, Renaud, bourgeois de Paris; Chauvelin, avocat; Germain, procureur; Boucher, boucher, etc.

l'Institution de l'Eucharistie, le suivant, des donateurs recevant la communion sont présentés d'une façon très pittoresque et imprévue. *Le Pressoir mystique,* de Nicolas Pinaigrier, dont il a été question au précédent chapitre, clôt la dixième baie. A la neuvième se voit *la Parabole des conviés :* « Tous les détails en sont de la plus grande délicatesse; la salle du festin y paraît éclairée par des vitraux, dont les plus grands portent neuf pouces de haut sur un pouce et demi de large; on y distingue sans confusion des frises ornées de fleurs au pourtour d'un fond de vitres blanches, dont la façon paraît la plus exactement conduite, et sert elle-même de cadre à des panneaux de verre historiés et coloriés dans la précision de la miniature la plus délicate. » Vraiment, Pierre Levieil ne dit là rien de trop, ce nous semble.

Il est certain que tout à fait détournée de sa voie, lorsqu'il s'agit de grandes surfaces, et pour ainsi dire éteinte, la peinture du vitrail, au XVIIe siècle, se montre encore sur les verres de courtes dimensions, maîtresse de facultés incontestables, pour l'esprit de l'arrangement, pour l'adresse de l'exécution, et, l'œil aime alors à s'y complaire. On vient de parler de parties secondaires sur les vitres du charnier de Saint-Étienne-du-Mont, de la plus gracieuse réussite; aussi, dans les vitraux d'appartement, à en juger par ceux qui nous restent, les peintres-verriers de l'époque durent recueillir plus d'un succès justifié encore. Avant le bombardement de 1870, auquel est due leur destruction, on en voyait de charmants à la bibliothèque de Strasbourg, peints pour le cloître de l'abbaye de Malsheim, par les

frères Linck, qui avaient pris leurs sujets dans la vie des Pères de l'Église. (Fig. 99.) « Il y avait dans le siècle dernier, dit Langlois, peu de maisons dans Beauvais où l'on ne trouvât des vitres peintes d'une bonne manière et d'une grande vivacité de coloris, représentant des



Fig. 99. — VITRAIL D'APPARTEMENT. (Abbaye de Malsheim.)

portraits, des paysages, des armoiries ; on citait principalement l'hôtel des Arquebusiers et plusieurs autres édifices. » Tout cela a disparu. Mais à Troyes, la salle principale de la bibliothèque est ornée de panneaux provenant de l'ancien hôtel de l'Arquebuse, en la même ville. Ils sont presque tous de Linard, ou Léonard, Gontier. Plusieurs conservent leur date d'exécution, 1621. Sur les uns sont représentés de grandes actions

de Henri IV, comme la bataille d'Ivry vue à vol d'oiseau, ou des faits relatifs à la localité et au roi : l'entrée

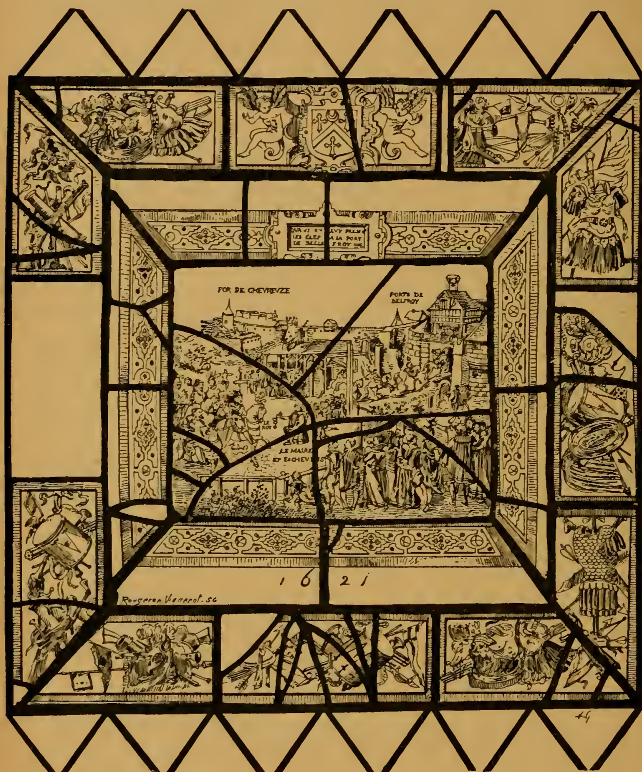


Fig. 100. — ENTRÉE DE HENRI IV, A TROYES.
(Bibliothèque de Troyes.)

de Henri IV en sa bonne ville de Troyes : le maire et les échevins, à genoux, lui offrent les clefs de la porte de Belfroy ; à droite, au deuxième plan, le fort de Che-

vreuse, plus loin, vers la gauche (fig. 100); ou bien « quant on l'amène à la grande église de Saint-Pierre »,



Fig. 101. — LOUIS XIII. (Bibliothèque de Troyes.)

ou « quant on lui faict le présent à la maison de ville », etc.; — sur d'autres, les effigies de Henri IV ou de Louis XIII. (Fig. 101.)

Dans chacune des compositions historiques entre un nombre infini de personnages minuscules fort bien agencés et ajustés, peints avec une perfection de détails surprenante; les sites, paysages, édifices, logis, ne laissent rien à souhaiter non plus. L'encadrement des sujets est lui-même un décor charmant. Il est ordonné comme suit : un nielle sur les quatre côtés de la composition, interrompu au sommet par un cartouche où se lit l'inscription explicative du sujet; une bande blanche, un cadre relativement épais, fait de trophées d'armes à la romaine, ou du temps, enfin une autre bande de verres blancs plus large que la première. Le tout est des mieux entendu, des mieux pondéré. Dans certaines de ses parties se retrouvent la grâce ingénieuse et le souffle spirituel des beaux temps de la Renaissance, généralement oubliés lorsque florissait Linard Gontier. N'omettons pas le vitrail si robustement composé, au chiffre de Louis XIII, sous les écus de France et de Navarre, surmontés d'une belle couronne, entourés des colliers des ordres royaux de Saint-Michel et du Saint-Esprit. Peut-être est-ce le fragment d'une verrière plus considérable. Comme exécution, il est parfait. (Fig. 102.)

Toutes les vitres de la bibliothèque de Troyes n'ont pas la même disposition. En quelques-unes, l'ornementation accessoire est absente; les personnages ont plus de taille, et l'annonce du sujet, plus étendue, est au bas, en vers. Nous ne voyons pas celles-ci de la même main que les autres, auxquelles, du reste, elles sont inférieures. La collection est incomplète. Certains cabinets d'amateurs possèdent aujourd'hui des pièces

qui, sans doute, en ont fait primitivement partie.

A Troyes encore, dans la sacristie de l'église Saint-



Fig. 102. — CHIFFRE DE LOUIS XIII.
(Bibliothèque de Troyes.)

Nizier, une suite de petits vitraux de la même époque, fort intéressants. Ce sont des portraits, celui de

Henri IV entre autres, et des sujets de style assez peu religieux, qui rappellent l'allure de Callot.

A l'une de ses fenêtres, le Musée d'antiquités de Rouen a groupé neuf petits médaillons ovales, jadis aux environs, à l'abbaye de Montigny, où sont très agréablement représentés les travaux et les récréations de la campagne aux divers mois de l'année, — *Juillet, Novembre, Décembre* manquent, — encadrés d'attributs, de figurines, d'accessoires. Les signes zodiacaux correspondants n'ont point été omis dans les entourages, et sous un des plombs de *Septembre* on a relevé la date de 1609. Langlois, qui en parle dans son *Essai,* y voyait des souvenirs de gravures de Sadeler. Il se trompait. La suite des *Douze mois* d'Étienne Delaune a, en général, servi de modèle à celle-ci, sauf pour les encadrements agencés d'autre manière. (Fig. 103.) Quant au transport sur verre, nous l'attribuons à une main hollandaise [1]. — Trois autres vitres du même genre, sinon d'égal mérite, dans le même musée, sujets empruntés à la *Parabole de l'Enfant prodigue* [2].

1. *La Revue des Sociétés savantes* (t. VII, 6e sér., 1878) a publié une intéressante étude sur « le Zodiaque de l'église de Montigny », par M. G. Le Breton, actuellement conservateur du Musée des antiquités de Rouen. Sous un autre titre : « Médaillons des mois du musée de Rouen », la même notice a paru dans le *Bulletin monumental* (no 1, de 1881), augmentée de nouveaux éclaircissements et de gravures.

2. Parfaitement organisé et installé, fort riche d'ailleurs, ce musée conserve plus de fragments de vitres anciennes, d'un vif intérêt souvent, que Cluny et le Louvre. Il y en a là des différentes périodes. Signalons seulement le panneau provenant de l'église Saint-Godard, sujet de la vie de saint Nicolas, où l'influence de Raphaël est manifeste.

Ces vitraux exécutés, hormis ceux de Montigny [1], pour des établissements privés, font certainement regretter qu'il en ait été sauvé de cet ordre en nombre aussi restreint. Les verriers, ayant totalement perdu la tradi-



Fig. 103. — VITRAIL DE MONTIGNY.
(Musée des antiquités de Rouen.)

tion des grandes ententes décoratives, n'avaient plus de penchant pour les hautes lancettes d'église, qui ne leur promettaient point le succès; mais les vitres de peu de surface et de destination familière les trou-

1. Ils étaient placés au chœur de l'église; mais par le caractère, la dimension, la facture, ils sont de la catégorie des vitres d'appartement, cela n'est pas contestable.

vaient munis de facultés d'esprit et d'un talent technique capables d'assurer légitimement encore du prix à leurs ouvrages : ils étaient ingénieux, ils se plaisaient aux détails, ils avaient beaucoup de légèreté de pinceau, d'à-propos, de précision manuelle, dans l'emploi des émaux une habileté consommée, assemblage de conditions assurément suffisantes pour réussir en un genre moyen ou secondaire.

On vient de parler de vitraux d'appartement, à coup sûr remarquables, exécutés au XVIIe siècle. La période antérieure nous avait fourni déjà des exemples qui touchent de bien près au grand art, et si rien ne subsiste plus de ce qui a été fait chez nous auparavant en ce genre, on sait que, dès le XIVe siècle, nos rois, les grands seigneurs et les riches représentants de la bourgeoisie aimaient à clore de verrières peintes, et à figures, les fenêtres de leurs palais, de leurs habitations. Au dire de M. Jules Labarte [1], ce goût se serait surtout propagé en Allemagne et en Suisse. Nuremberg, Ulm, Fribourg-en-Brisgau possédaient, à la fin du XVe siècle et au commencement du suivant, des maîtres verriers de premier mérite; de leurs ateliers sortirent des élèves qui, s'étant établis dans la Suisse allemande, exécutèrent, eux et leurs successeurs, quantité de petites vitres d'un caractère si particulier que le premier coup d'œil détermine leur origine. En Allemagne, en Suisse, les châteaux, les hôtels de ville, les maisons conventuelles, les habitations de

1. *Description des objets qui composent la collection Dubruge-Duménil*, précédée d'une introduction.

riches bourgeois s'ornèrent toutes de ces petits vitraux qui « reproduisaient, pour les nobles, les armes de la famille encadrées de décorations architecturales; pour les maisons communes, les armoiries de la ville ou du canton, soutenues par des porteurs de bannières, revêtus des costumes et des armures du temps; pour les abbayes, la figure en pied du fondateur de l'ordre. Les bourgeois, les artisans y faisaient placer dans un écu les insignes de leur profession. Souvent, enfin, nobles, bourgeois, artisans, s'y faisaient représenter dans leur costume avec leurs femmes et leurs enfants [1] ». On comprend sans qu'il faille insister l'intérêt qui ressort de ces images de types et de costumes d'un autre âge, dues à des mains contemporaines. Leur style est loin d'être naïf; il se déhanche d'habitude en galbes fanfarons; l'attitude du corps, l'expression du geste et du visage, les ajustements sentent bien plus l'outrance que le naturel; malgré cela, l'amusement spirituel de la facture et des détails, ajouté à leurs titres archéologiques, justifie, artistiquement, la faveur qu'ils rencontrent auprès des curieux.

Les « vitraux suisses », quel qu'ait été, durant un siècle et demi environ, l'entrain des verriers à les multiplier, sont rares aujourd'hui dans leur pays d'origine On en rencontre seulement à Coire, en des logis privés, et à Zurich, maison de l'Arquebuse. Les musées, les cabinets d'amateurs, heureusement, en ont recueilli un bon nombre. Les spécimens réunis au Louvre et à Cluny sont en général de la meilleure qualité. La col-

1. Jules Labarte, *Id.*

lection Dubruge-Duménil a possédé une *Bethzabée au bain,* fort jolie vitre peinte pour le bailli de Haffzun-

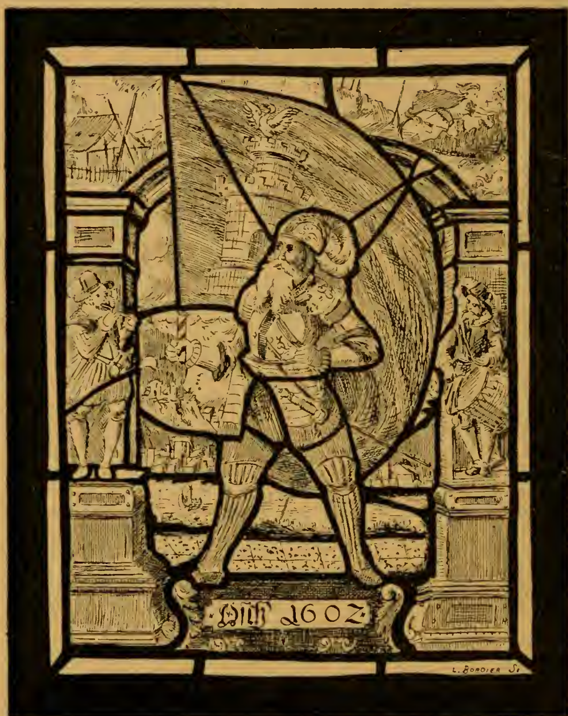


Fig. 104. — VITRAIL SUISSE.
(Musée de Cluny.)

geren, par Hegli, un des seuls verriers suisses du XVIIe siècle dont le nom ait été retenu. On cite aussi les Lindmeyer comme ayant travaillé sur les cartons

de Tobias Stimmer. Nous donnons (fig. 104 et 105) deux vitraux suisses caractéristiques du genre. Ils sont de 1602. Dans l'un, soldat en armure tenant un étendard;



Fig. 105. — VITRAIL SUISSE.
(Musée de Cluny.)

l'autre est aux armes du canton d'Uri. Les Suisses ne firent pas seulement des sujets et des types contemporains. — Pour le caractère et l'esprit, on dirait les figures de cette *Adoration des Bergers* (fig. 106) d'un vitrail

suisse d'appartement bien plutôt que d'une fenêtre de cathédrale.

On faisait en Allemagne, et aussi en Hollande, de ces petites vitres. Notre gravure 107 reproduit un vitrail allemand de 1678, *les Vierges folles et les Vierges*



Fig. 106. — ADORATION DES BERGERS.
(Troyes, à la cathédrale.)

sages, à cette devise : *Omnia cum Deo et nil sine eo*, et un écusson d'armoiries de forme ovale; quatorze écussons forment bordure, avec noms, titres, devises. Sur un autre de même origine, de 1612, un écusson portant une herse et un trèfle, dans un ovale ajusté sur un cartouche contourné. (Fig. 108.) De fabrique hollandaise, la vitre que nous donnons sous le n° 109 fait partie d'une suite de cinq pièces concernant l'his-

toire biblique de Tobie. Celle-ci représente le retour du jeune Tobie avec l'ange; on y lit en légende « Jacob Dingens et Leen sa femme 1619 ».

Un mot avant de laisser ce sujet. Nous voyons les



Fig. 107. — VITRAIL ALLEMAND
(Musée de Cluny.)

vitraux de la bibliothèque de Troyes, d'allures si françaises, rangés dans la catégorie des « vitraux suisses ». L'extension paraît bien forcée. Pour ceux de l'abbaye de Molsheim, avant leur destruction, ils pouvaient, au contraire, accepter l'étiquette sans protester : les verriers suisses avaient gardé, indéniables, les signes de leur origine et de leur éducation germaines.

Avec les « vitraux suisses » s'achève la partie de ce



Fig. 108. — VITRAIL ALLEMAND.
(Musée de Cluny.)

travail réservée au XVIIe siècle. Au XVIIIe, ils sont encore à leur place chronologique, puisque le succès s'en pro-

longea pendant le premier quart de la nouvelle période ; avant d'entrer dans une longue éclipse, l'art du verre peint jeta avec eux ses dernières lueurs honora-



Fig. 109. — VITRAIL HOLLANDAIS.
(Musée de Cluny.)

bles. Car il fut totalement abandonné chez nous, où il avait accompli ses plus nobles progrès, atteint une perfection nulle part dépassée sous le rapport des grands ensembles, nulle part égalée, à considérer les effigies

échappées aux naufrages. Que sont, en effet, comparées aux exemples de force et de grâce, d'invention et de facture, que nous avons fréquemment signalés, des vitres comme celles de la chapelle du château de Versailles, glaces blanches, le chiffre royal au centre, encadrées d'une frise, composées par Lemoyne et Fontenay, peintes par Guillaume Levieil, père de l'écrivain verrier cité fréquemment en cette étude? On venait d'en faire de mêmes dispositions à la chapelle de la Sorbonne, à Saint-Paul-Saint-Louis, aux armes du cardinal-duc; on en fit encore d'un aussi misérable effet décoratif à la chapelle des Invalides, à Saint-Sulpice, à Saint-Merry, — aux Carmes-Déchaux, où Jean-François Dor peignit, de 1717 à 1738, en outre des frises, des chiffres, des armoiries accoutumés, en camaïeux assez bien traités, paraît-il, des actes de la Vierge et de sainte Thérèse; — aux Feuillants, à l'abbaye Sainte-Geneviève, — aux Blancs-Manteaux, — dans la nef, à droite, le *Christ en croix*, grisaille de Guillaume Levieil; — à Saint-Nicolas-du-Chardonnet, les plus anciennes suivant des modèles fournis par Jouvenet, les plus récentes au millésime de 1777, sans doute de Pierre Levieil, ces dernières. Il s'en fit encore dans les provinces; mais on ne songe pas à les énumérer. Disons seulement qu'on en trouve à l'église de Saint-Nicolas-de-la-Treille, arrondissement du Havre, exécutés et mis en place de 1754 à 1759, à Auch, à Orléans, à Caudebec (fig. 110), en d'autres lieux, et sur la plupart domine la couleur jaune, qui est un des signes distinctifs du vitrail à cette époque [1].

1. Il est juste de dire qu'au XIVe siècle des fenêtres de verres

Le vitrail acheva bientôt de disparaître. Devenu simple article de commerce, il tomba dans la vitrerie à combinaisons géométriques. Levieil donne en son livre le dessin de trente combinaisons différentes, chacune désignée sous un nom barbare [1]; les quelques peintres sur verre que notre pays eût pu utiliser allèrent, faute d'emploi chez nous, en Angleterre, en Hollande, en Suisse, où le goût des vitraux s'était le mieux maintenu, et l'auteur de l'*Art de la peinture sur verre* put écrire d'une plume mélancolique : « On aura peine à croire que dans la capitale du royaume, au temps où j'écris, 1768, il ne se trouve qu'un artiste de ce talent, dans lequel il élève son fils



Fig. 110. — VITRERIE BLANCHE AVEC BORDURE COLORÉE.
(Caudebec.)

blancs ont eu pour tout ornement coloré une bordure peinte. L'église de Mussy-sur-Seine en offre un exemple; ce n'est pas le seul.

1. Suivant leurs formes, ces combinaisons s'appellent : *bornes, tranchoirs pointus,* ou *miramondes,* ou *à la table d'attente ; moulinets en tranchoirs simples ou évidés; bâtons rompus, du dé, de la façon de la reine, de la façon du Val-de-Grâce,* etc., etc., et bien d'autres dont les compartiments se sont combinés sous le compas et l'équerre des inventeurs.

âgé de dix-neuf à vingt ans, et que ce seul artiste soit assez peu occupé autour de quelques armoiries et de quelques frises, que son art ne pourrait suffire à ses besoins, s'il ne joignait un commerce de vitrerie plus étendu à ses entreprises de peinture sur verre. »

Pierre Levieil, vitrier au moins autant que verrier, vit aussi, avant de mourir (1772), la mode finir des fenêtres à compartiments multiformes. A leur tour, les « bornes », les « tringlettes en tranchoirs », les « dés à la table d'attente », en un mot les petits morceaux géométriques de verre blanc sertis de plomb, avaient rempli leur destinée. Les vitres carrées et régulières régnèrent absolument, sans partage.

CHAPITRE VIII

LE XIXe SIÈCLE.

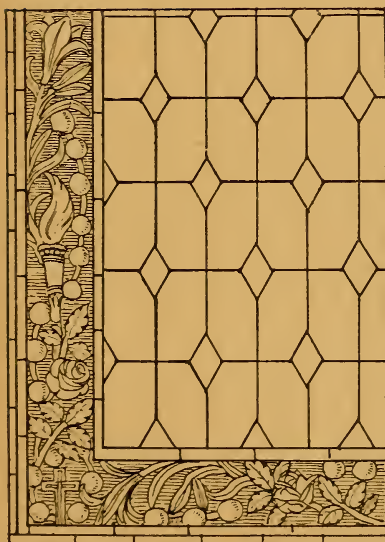


Fig. III. — VITRERIE BLANCHE AVEC BORDURE COLORÉE (XIXe SIÈCLE). (Carton de Grasset.)

D'un côté, le déplacement du goût et des préférences, l'incapacité croissante des verriers, de l'autre, et le besoin préconisé d'ajourer plus largement les églises et les appartements que les vitraux « obscurcissaient », dit Sauval, furent les causes parallèles qui préparèrent la décadence de la peinture sur verre, et déterminèrent, en notre pays, sa chute à la fois totale et momentanée. Aussi cet art disparu de nos usages, on fut amené à croire l'ordre et

la marche de ses procédés ensevelis, à jamais peut-être, en de mystérieuses ténèbres. Dès 1787, un dernier verrier, de son nom Avelin, adressait à une docte compagnie un mémoire où ce passage : « Cet art est tellement tombé en désuétude que c'est une opinion généralement reçue que le secret de la peinture sur verre est perdu[1]. »

L'opinion générale dont Avelin est ici l'écho est faite d'une grosse erreur. Cette erreur prévalut longtemps; elle persiste en bien des esprits, qui l'acceptent encore comme tout à fait fondée.

Il est vraiment aisé d'en faire justice.

D'abord, les livres ne manquent pas où le prétendu secret est dévoilé sous toutes ses faces, sans que rien n'en demeure inexpliqué, depuis le traité du moine Théophile, écrit aux environs du XI[e] siècle, jusqu'à Pierre Levieil, qui fit hommage de son travail, en mars 1772, à l'Académie des sciences, Levieil, dont la famille, originaire de Normandie avait pratiqué pendant deux siècles, en cette province, la peinture sur verre, et lui en transmit toutes les recettes et formules. Aussi, dit-il : « Si la cessation des grands travaux de peinture sur verre, dès le commencement du XVIII[e] siècle, a donné lieu parmi nous à l'extinction des fours de verreries où l'on composait des verres de couleurs, le secret n'en est pas perdu[2]. »

1. Cependant, des vitraux déposés au musée de Lenoir, aux Petits-Augustins, étaient de 1780 et de 1786. Mais quel leur sens esthétique, quelle leur fabrication?

2. Même avant le milieu du XVII[e] siècle, la pénurie de verres peints apparaît générale déjà et inquiète les peintres-verriers

Et, entre le *Presbyteri et monachi diversarum artium schedula*, de Théophile, et l'*Art de la peinture sur verre*, de Levieil, l'*Arte vitraria*, de Neri, publié pour la première fois à Florence, en 1612; — la traduction anglaise que Merret fit du livre de Neri en 1662, l'augmentant de notes historiques ou techniques et d'une préface; — celle, allemande, de Kunckel, habile verrier, des deux précédents ouvrages, avec additions nombreuses, parue en 1679; — les écrits du baron d'Holbach, de Haudicquer de Blancourt, de Félibien, tous antérieurs à celui de Pierre Levieil. Peut-être en omettons-nous.

En second lieu, ceci achèvera de mettre à néant la légende du secret perdu, parce que tous les fourneaux de verriers étaient chez nous éteints, ce n'est pas une raison, cependant, pour qu'ils ne fussent pas allumés ailleurs. Les faits sont constants : en 1760, on copiait à Amsterdam de beaux vitraux du XIIIe siècle, et les peintres sur verre hollandais surent imiter à s'y tromper leurs vieux modèles périssant de vétusté. En même temps, et jusqu'à la fin de la période, remarquons-le, ceux d'Angleterre poursuivirent sans interruption leurs travaux : William Price, de Londres, qui mourut en 1765, peignit aux fenêtres proches de l'autel, à la chapelle de « Magdalene-College », à Oxford, deux grandes figures; — les vitres septentrionales de la chapelle de « New-College », même ville, ont été exécutées de 1765 à 1774, par Peckitt, d'York, lequel est,

quand il est question d'achever le décor vitré de la cathédrale d'Auch.

probablement aussi, le peintre de la grande croisée orientale de la cathédrale de Lincoln; — une autre verrière de « New-College » fut exécutée en 1777, par Jervais, — ce nom paraît révéler une origine française, — d'après des cartons de sir Joshua Reynolds (au-dessus d'une rangée de figures symboliques, dans un vaste espace de 3m,33 de large sur 10 mètres de haut, est représentée *la Naissance de Jésus*; les auteurs figurent dans un groupe de bergers, à gauche; — une belle vitre de la chapelle de « Brazen-Nose-College » (*le Christ et les Évangélistes*, d'après Mortimer), par Searson, daté de 1776; — Francis Eginton répara en 1794 un *Jugement dernier* de « Magdalene-College ». Il avait peint déjà les huit baies qui éclairent le vestibule de cette chapelle. Il fit des vitraux pour Windsor et pour la chapelle de « All-Soul's-College », à Oxford. Eginton semble avoir exercé son art jusqu'en 1805, année de sa mort. A peu près dans le même temps, J.-H. Miller peignit, pour la cathédrale de Duncaster, en Yorkshire, des verrières dans le goût du XVIe siècle. Durant la première moitié du siècle, les verriers anglais n'étaient pas restés inactifs. A Oxford, à Holborn, église Saint-André, il y a de leurs ouvrages de 1700, 1715, 1740, non seulement supérieurs à ce qu'on faisait en France à la même époque, ce serait peu dire, mais à beaucoup de ceux de nos peintres sur verre du XVIIe siècle. Toutefois, — dans son *Histoire de la peinture sur verre*, Lévy ne manque pas d'en faire l'observation, — ces fréquentes et amples manifestations des ateliers anglais ne sont point à recommander quant à la matérialité des produits : « La mise en

plomb est la même qu'au siècle précédent, les couleurs sont peu solides. » Un autre juge très expert, Bontemps, directeur des ateliers de Choisy-le-Roi où se sont formés nos meilleurs peintres-verriers contemporains, écrivait en 1845 relativement aux verrières anglaises du XVIII[e] siècle : « Les Anglais font leurs vitraux entièrement avec des couleurs d'émail appliquées sur verre blanc; c'est une sorte de peinture dont les procédés sont plus difficiles sans doute que ceux de la peinture sur verre des anciens, mais dont les effets sont incomparablement moins beaux [1]. » Tout cela est d'une vérité non contestable. A nos voisins d'outre-Manche revient cependant, dans une belle proportion, le mérite d'avoir conservé plusieurs des traditions de la grande vitrerie peinte. Il faut le reconnaître sans détour. Du même coup se manifeste sans réplique la preuve que « le secret » de la peinture sur verre n'a jamais été perdu [2].

Si le goût du vitrail s'éteignit chez nous au dernier siècle, s'il eut tant de peine à renaître en celui-ci, une des causes de ce déclin, ou plutôt de ce complet affaissement, doit être attribuée aux peintres dont les manières prédominèrent alors, successivement. Boucher, Watteau, Chardin, Doyen, Lagrenée, Fragonard, Van Loo, eussent pu, sans nul doute, s'ils s'y étaient intéressés, conserver de la faveur aux vitres d'ap-

1. *Peinture sur verre au* XIX[e] *siècle*. Broch. in-8°.

2. De 1793 à 1812, en Suisse, les frères Meiller exécutèrent des vitraux pour divers châteaux; en Allemagne, au commencement du XIX[e] siècle, Franck et Schwartz, d'importantes fenêtres pour le roi de Bavière.

partement, mais pas un n'était propre au décor des grandes fenêtres d'église, — et l'art régenté souverainement par David n'avait aucun penchant non plus à se plier aux conditions spéciales de la peinture sur verre.

Pour parler seulement de la savante école de David, longtemps autoritaire et exclusive, qui énerva, en l'exagérant, le style héroïque et sculptural du maître, elle vit sans le comprendre, sans en recueillir les enseignements, sans en deviner les ressources, le musée où l'intelligence zélée de Lenoir avait amassé tant de trésors du moyen âge et de la Renaissance, et les sujets chevaleresques eurent beau prendre de la vogue, les peintres qui s'en inspirèrent, les Révoil, les Richard-Fleury, les Bergeret et autres de même force, aboutirent seulement à ce genre couvert aujourd'hui d'un suprême ridicule sous le nom de « genre troubadour ». Seul des élèves de David, Ingres sut profiter du musée des Petits-Augustins, et se détache, en ce sens comme en bien des façons, de ses contemporains : *Raphaël et la Fornarina* date de 1807, *Raphaël et le cardinal Bibiena* de 1812, *Françoise de Rimini* de 1813, *la Mort de Léonard de Vinci* de 1815, *Roger et Angélique* de 1818; *l'Entrée de Charles V à Paris* figura au Salon de 1822. Mais tous ces tableaux si fortement empreints de couleur locale, d'une archéologie si nette, si formelle, n'obtinrent aucun succès quand ils parurent en public. On accusa l'auteur de faire rétrograder l'art jusqu'à la barbarie du XVe siècle et du XVIe, la barbarie de Raphaël et de Mantegna apparemment; on le trouva sec, dur, froid, gothique enfin, et *l'Odalisque couchée*, cette ado-

rable créature, chef-d'œuvre de grâce et de nudité chaste, « fit jeter les hauts cris aux prétendus connaisseurs du temps [1] ».

Les artistes manquent; la science rétrospective manque aussi, dans notre ordre d'idées s'entend. Le *Génie du christianisme*, qui fut le livre d'une époque, ne souffle mot des verrières d'église. Elles n'avaient point touché l'âme de l'auteur ou même attiré son regard. La naïveté rude des unes, la perfection des autres, la magie de leur coloriage quand un rayon oblique du soleil les illumine, eussent fourni pourtant des arguments éloquents et poétiques à sa thèse. L'heure de la résurrection du vrai vitrail n'est donc pas près de sonner [2].

Pour qu'elle sonne, il faut le concours des circonstances. L'apaisement social, moral, religieux se fera en ce pays si longtemps, si cruellement troublé; les églises seront rendues au culte; l'ère des guerres sera close. Puis, la grande révolte romantique brisera les derniers moules d'où sortent encore, ennuyeux et ressassés, les poncifs gréco-romains que traîne la queue davidienne; elle animera d'une sève nouvelle, elle échauffera à un autre foyer l'étude et la pratique de l'art, elle élargira le sentiment de l'art et le fera pénétrer dans les masses; — de Montalembert, Victor Hugo, de Caumont, Didron, une légion d'érudits penseurs et chercheurs, passionnés pour les choses d'autrefois, conduiront les esprits jusqu'à l'intelligence parfaite de

1. Théophile Gautier, *les Beaux-Arts en Europe*.
2. La première édition du *Génie du christianisme* est de 1802.

leçons depuis longtemps méconnues, confondues en un général mépris, et, les expliquant, exerçant autour d'eux la contagion du savoir et de l'enthousiasme, les feront rechercher, aimer, admirer. Après quoi, débarrassée des incertitudes qui auront gêné son essai de réveil, rentrée dans le plein exercice de ses procédés et de son rôle, la peinture du vitrail ressaisira enfin la chaîne de ses réelles traditions.

Ceux, en effet, qui s'essayèrent, dès le commencement du siècle, à remettre le vitrail en faveur, perdirent, faute d'éducation personnelle, faute de direction éclairée, bien des années à des tentatives puériles. La Manufacture de Sèvres exécute, en 1800, des tableaux sur vitres d'une seule pièce, conséquemment sans plombs, sans verres teints dans la masse : on peignait sur une face de la vitre; la couleur posée à deux ou trois reprises passait par deux ou trois feux, naturellement, et, sur la face postérieure, une couche légère de couleur vitrifiable blanche était étendue, afin de donner au tableau une sorte de voilure et compléter son harmonie. Ce genre de glaçure avait été fort employé au siècle précédent. On obtint le même résultat d'une autre manière. Cette autre manière consistait à peindre sur deux vitres; on appliquait les deux surfaces peintes l'une à l'autre, de façon à produire l'effet désiré. On donna cela comme une conquête; c'était tout bonnement une curiosité. Dilh, un Anglais que Sèvres employa, ouvrit une exposition d'œuvres de ce style, en 1801. Il en organisa une autre en 1809; cette fois, tous les sujets n'étaient peut-être pas exécutés sur deux vitres accouplées. En tout cas, la mode prit des

petites vitres peintes. On en fit en Angleterre, on en fit en Allemagne ; à Paris, il n'y eut plus de Salon au Louvre sans des échantillons de cette industrie renouvelée en partie, avec moins d'esprit et de caractère, des vitraux suisses[1].

La Manufacture de Sèvres avait lancé le vitrail complet en une seule feuille de verre ; elle lança un autre système de peinture vitrifiée, d'un ordre plus élevé, si l'on veut, même d'une exécution réussie, mais absolument erroné, sans aucune action décorative : elle imagina de s'adonner à la réplique de tableaux qu'on ne s'attendait guère à voir employés à cet usage. Déjà, en 1786, un nommé Séquin avait peint une imitation de Rembrandt dont parla Lenoir. La Manufacture fait plus : elle copie sur vitre *la Vierge au coussin vert* de Solario, *la Sainte à la flèche* de Zurbaran, un *Saint Jérôme*, un *Saint Ferdinand* du même, un *Saint Jean* d'André del Sarte, une *Sainte Anne* d'Alonzo Cano, *l'Assomption* de Prudhon[2]; d'autres d'après Rouget, Delacroix *(Bataille de Taillebourg)*, Horace Vernet, Wattier, Gué, Paul Delaroche, et dans toutes les occasions ses artistes déploient le zèle le plus méritoire, la docilité la plus patiente, la même docilité, au surplus, le même zèle, — et le même degré d'art, — qu'ils apportent à leur besogne habituelle, la peinture

1. A Dreux, à la chapelle funéraire de la famille d'Orléans, on en voit toute une collection dont l'intérêt comme art est enfantin et l'effet décoratif nul.

2. Ces vitraux, sauf *l'Assomption* de Prudhon et *la Vierge*, de Solario, exécutés pour la chapelle royale d'Amboise. Viollet-le-Duc en avait dessiné, dans le style du xve siècle, les encadrements.

sur porcelaine, où ils excellent, où ils rencontrent peu ou point de rivaux.

Cet écart énorme entre le but rationnel du vitrail et celui que Sèvres se propose et réalise tient à ceci : le directeur de l'établissement est chimiste ; il faut que tout cède à la chimie. Au lieu d'aller au simple, il va au composé. Pas d'obstacle, de problème, d'oxyde métallique, de fondant qui l'intimident ; pas d'émaux récalcitrants, de couleurs incompatibles, de cuisson et recuisson, de fusion et refusion qui suspendent sa volonté. Cela, qui est fort bien, eût été mieux si plus de goût et d'art eussent concilié ces avantages. Brongniart fut avant tout un savant très convaincu, actif, tenace. Pour lui, la peinture sur verre était seulement affaire de couleurs vitrifiables. Rien au delà. En 1839 il écrivait : « Donnez-nous tels dessins que vous voudrez, aussi mauvais que ceux de la Sainte-Chapelle, aussi kaléidoscopiques que les vitraux de ce temps, et comme nous avons en France, grâce aux verreries, tous les verres teints dans la masse qu'avaient les anciens, que nous avons des couleurs de moufle aussi simples, aussi laides que celles de cette époque, et, en outre beaucoup d'autres, nous exécuterons tous ces dessins et bien d'autres... Je désire que l'art de la peinture sur verre ne tombe pas entre les mains des simples enlumineurs ; cela pouvait être suffisant au xive siècle, mais je ne vois pas pourquoi on ne ferait pas de peinture sur verre au niveau du xixe siècle ; il faut empêcher cette décadence ou plutôt cette reculade. » C'était parler en chimiste sûr de son fait, non en archéologue avisé et instruit du passé.

Le fait est que Sèvres, sans abandonner ses imi-

tations approximatives de peintures à l'huile, se décida un jour à aborder, suivant les lois qu'il comporte, le grand vitrail décoratif, et y réussit parfois dans une honorable mesure, sinon de façon à désarmer toute critique. Ce qui lui fit quelque honneur, ce sont les vitraux de la chapelle Saint-Ferdinand élevée au lieu où, le 13 juillet 1842, le duc d'Orléans, fils de Louis-Philippe, trouva la mort. Là, une série de saints, de saintes, patrons et patronnes des membres de la famille alors régnante[1], et aux trois roses des frontons les figures symboliques des trois Vertus théologales. Ingres avait dessiné les cartons dans le style élevé et fier qui met son talent au rang des grands de toutes les écoles. (Fig. 112.) Le transfert sur vitres fut fait avec le soin méticuleux particulier à l'établissement, et, bien que l'harmonie des tons laissât à dire, l'ensemble recueillit des louanges. Dans le temps, en un mot, ce fut un succès, auquel l'auteur des dessins contribua, est-il nécessaire de le dire? pour la meilleure part. En 1842, la Manufacture avait été plus heureuse sous le rapport du coloris : deux fenêtres

1. Les cartons de ces vitraux, au nombre de dix-sept, sont au Louvre, collection des dessins : *Saint Philippe, Saint Ferdinand, Sainte Amélie, Saint Germain, Saint Louis, Sainte Hélène, Saint Henri, Sainte Rosalie, Saint Charles Borromée, Saint Antoine de Padoue, Saint François d'Assisse, Saint Robert, Sainte Adélaïde, l'Archange Raphaël*; plus *la Foi*, *l'Espérance*, *la Charité*. — En 1844, Ingres fit les cartons de huit autres vitraux de dispositions identiques, exécutés aussi à Sèvres pour la chapelle funéraire de la famille d'Orléans, à Dreux : *Saint Denis, Sainte Geneviève, Sainte Clotilde, Sainte Isabelle de France, Saint Rémi, Sainte Bathilde, Sainte Radegonde, Saint Clément.* Ces cartons sont au Louvre également.



Fig. 112. — L'ARCHANGE RAPHAEL, CARTON PAR INGRES.
(Musée du Louvre.)

d'après Achille Devéria, d'un goût facile à contester, d'une archéologie des plus douteuses, se distinguaient, du moins, par l'intensité des couleurs; Aimé Chenavard, auparavant, avait fait exécuter à Sèvres, en un vitrail auquel les *Annales* de Didron accordèrent de chaleureux éloges, une très vaste composition, *les Sciences et les Arts de la Renaissance*. Sèvres connut aussi l'amertume des défaites, entre autres, en 1844, avec les verrières de Saint-Flour. « C'est une bien mauvaise imitation du XIIIe siècle, disent les *Annales archéologiques ;* ils sont tellement clairs et minces qu'on aperçoit très nettement le Louvre au travers... Il n'y pas au palais de l'Industrie de vitraux

aussi mauvais qu'au palais du Louvre [1]. » Dédaigneux du XIIIe siècle, les verriers de Brongniart ; lui-même, Brongniart, mal au courant et peu respectueux de l'art



Fig. 113. — LA FLAGELLATION, CARTON PAR DELALANDE. STYLE DU XIIe SIÈCLE.

de saint Louis, avaient trahi haut la main le savant auteur des cartons, Viollet-le-Duc.

1. Ces vitraux de Saint-Flour figuraient au Salon, qui se tenait alors au Louvre, ajustés aux fenêtres du pavillon de l'Horloge ouvertes sur la cour. En 1844, une exposition industrielle avait été installée dans un baraquement dressé aux abords des Champs-Élysées.

L'action de Sèvres fut lente et indécise; il s'en faut pourtant qu'elle ait été sans profit. La Maison ignorait l'entente du vitrail, négligeait la disposition des plombs, employait des verres trop minces, les peignait comme ses porcelaines, malgré la différence des genres et des destinations; l'iconographie et l'archéologie chrétiennes lui étaient choses indifférentes ou inconnues; en revanche, de savantes études chimiques, des observations, des essais aboutirent, il serait injuste d'aller contre, à des progrès sérieux dans la manutention et la fixité des couleurs, à des résultats techniques, qui firent la supériorité des procédés nouveaux sur les anciens, sous quelques rapports du moins [1]. Mais dans la renaissance du vitrail, l'établissement se laissa devancer par l'Allemagne. En France même, des initiatives individuelles la précédèrent et lui firent la leçon.

En Allemagne, où, plus tôt que chez nous, l'étude du moyen âge avait pris un franc essor et obéi à une vigilante et saine direction, où, dès 1810, Overbeck renouvelait la peinture religieuse, groupant autour de lui Cornélius, Schadow, Veit, Schnorr, Hess, Koch, Wach, le vitrail trouvait un terrain bien préparé pour refleurir. Aussi, lorsque le roi Louis de Bavière résolut de décorer la cathédrale de Ratisbonne de verrières, il ne fut pas embarrassé pour savoir à qui confier les compositions et quels praticiens de sa manufacture de

1. Vatinelle, Béranger, Schilt, Roussel, Dubois, Apoil, Favre, Bonnet, Régnier, Lacoste, Pierre Robert sont les peintres qui réussirent le mieux dans le système mixte et incertain de la Manufacture de Sèvres.

Munich mettraient ces compositions sur verre. Remarquons-le, les vitraux de Ratisbonne. — sept fenêtres mesurant 12 mètres de haut sur 8 de large. — furent commencés en 1826 et terminés vers 1832. A ce moment, le sens du moyen âge se faisait jour à peine en France, et longtemps encore Sèvres devait s'attarder à la copie stérile de tableaux de notre collection du Louvre. D'autre part, nos dessinateurs de cartons le plus souvent mis à contribution, Alaux, Larivière, Abel de Pujol, Hesse, habiles à leur manière assurément, étaient loin de posséder l'intelligence des sujets religieux, familière aux élèves d'Overbeck. — Le coloris des premiers vi-



Fig. 114. — L'ÉDUCATION DE JÉSUS. CARTON PAR DELALANDE. STYLE DU XIIIe SIÈCLE.

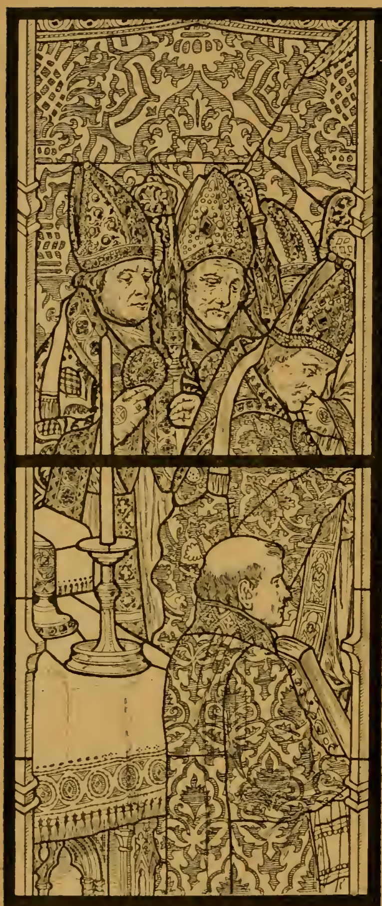


Fig. 115.

FRAGMENT DU SACRE DE CHARLES VII.
CARTON DE GRASSET.
LE VITRAIL PAR GAUDIN.
(Musée des arts décoratifs.)

traux exécutés pour Ratisbonne n'a pas toujours assez de vigueur. Celui des derniers laisse peu à dire à cet égard.

Les verrières de l'église d'Au, faubourg de Munich, entreprises vers 1836 et achevées en huit années, sont au nombre de sept dans le chœur, de douze dans la nef, toutes consacrées à la vie de la Vierge (l'église est sous le vocable de Notre-Dame-de-Bon-Secours); chacune a $17^{m},33$ de haut sur $4^{m},33$ [1]. « Non seulement,

1. Les verrières de l'église d'Au, Notre-Dame-de-Bon-Secours, ont été publiées en planches lithographiées par F.-L. Eggert, peintre, attaché à l'établissement de peinture sur verre de Munich. In-folio, 1845

écrivait Bontemps, en 1845, non seulement on a doublé du verre blanc avec des verres de couleur, mais on a doublé couleur sur couleur, et disposé ainsi de la palette la plus riche dont jamais peintre sur verre ait pu faire usage, et l'on peut dire après avoir vu l'église d'Au, que de nos jours, aucuns vitraux n'ont été aussi bien exécutés par des mains aussi habiles. A notre avis, toutefois, ce sont là des vitraux dont l'exécution fait la plus grande partie du mérite, ce sont des vitraux analogues, sous ce rapport, à ceux du XVIe siècle; la composition en est sage, religieuse; le beau dessin de l'école de Munich s'y fait remarquer, mais l'ornemen-



Fig. 116. — LE PRINTEMPS, CARTON PAR GRASSET. VITRAIL PAR GAUDIN.
(Musée des arts décoratifs.)

tation est sans charmes, l'ensemble vous laisse froid et ne rappelle pas encore la magie des anciennes verrières; et, cependant, il y a là des moyens d'exécution supérieurs à ceux des siècles passés et avec lesquels un artiste de ces époques eût créé des merveilles[1]. » L'Allemagne ne réussit pas constamment dans ses verrières. Au collatéral sud de la cathédrale de Cologne, de grands vitraux ne subiront point à leur avantage l'épreuve d'un examen un peu attentif, et encore sont-ils supérieurs à ceux d'Aix-la-Chapelle, exécutés d'après les cartons du fameux Cornélius : « Jamais, pour ma part, dit Lassus, je n'ai rien vu de plus dur, de plus papillotant, de plus étrange; il semble que l'artiste n'a jamais vu de vitraux[2]. »

En France, c'est de Choisy-le-Roi que nous vint le progrès. De sa verrerie, Bontemps traça aux peintres-verriers la voie que ceux de Sèvres auraient dû ouvrir les premiers. De 1809 à 1823, Mortelègue, fabricant de couleurs, faisait peindre de grandes vitres[3] qui ne parurent pas totalement dépourvues de mérites à Langlois, juge compétent, mais indulgent auteur de l'*Essai historique sur la peinture sur verre,* livre plein d'aperçus judicieux et attachants; les verriers Pâris et Leclair, de 1823 à 1825, obtenaient des résultats presque estimables. Toutefois, pour nous en tenir aux colorations, elles restaient fort pâles et ternes; les

1. *Peinture sur verre au* XIXe *siècle.* Broch.

2. *Annales archéologiques*, t. XIII, p. 260.

3. Entre autres, en 1816, à Saint-Roch, chapelle des Fonts baptismaux, un *Christ en croix*, grisaille sur champ de verres blancs.

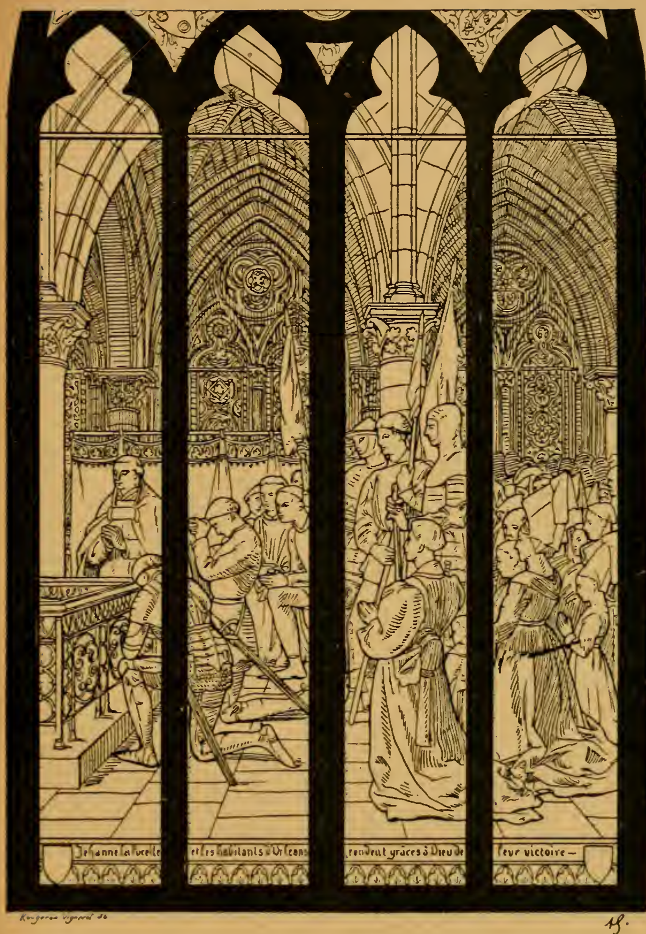


Fig. 117. — JEANNE D'ARC, A LA CATHÉDRALE D'ORLÉANS, APRÈS LA VICTOIRE, CARTON PAR E. LECHEVALLIER-CHEVIGNARD.

bleus, les violets par émaux avaient peu ou point de

translucidité, parce que rarement on se servait de verres teints en feuilles, et le verre rouge manquait, ce beau rouge qui contribua tant à la richesse et à la gloire des anciennes verrières. Enfin, Bontemps fait connaître les procédés de cette fabrication spéciale : dans sa séance du 16 août 1826, la Société d'encouragement reçoit communication d'un rapport de son comité des Arts chimiques, où se li· ce passage, dont les termes sont absolus :

« Les architectes qui avaient le plus grand besoin de cette espèce de verre coloré (le verre rouge), et qui savaient que l'on en fabriquait encore dans quelques verreries d'Allemagne, sollicitèrent auprès du gouvernement, la permission de faire venir ces produits de l'étranger. Le comité des Arts et Manufactures, qui examina cette demande, fut d'avis, avant de l'accorder, d'engager les verriers français à s'occuper de la fabrication du verre coloré en rouge. Ce fut alors que M. Bontemps, qui avait déjà réfléchi sur cette fabrication et qui en connaissait bien les bases, entreprit de l'établir dans les verreries de Choisy-le-Roi dont il est directeur. M. Bontemps a obtenu un succès complet. On voit, par les différentes nuances des verres qu'il nous a présentés, qu'il modifie à sa volonté les réactions chimiques et qu'il produit toutes les nuances de rouge que l'on peut désirer. Nous ajouterons que les verres dont il s'agit ont une teinte pure et égale, qu'ils ont été essayés en les exposant pendant une heure à l'action de l'acide sulfurique bouillant et en les faisant légèrement rougir dans un creuset rempli de sulfate de fer desséché, et qu'ils ont parfaitement résisté à ces épreuves,



Fig 118. — LE SACRE DE CHARLES VII, CARTON DE J. BLANC, LE VITRAIL AU CHATEAU DE MAS-LAURENT (CREUSE).

que l'on sait être plus que suffisantes pour garantir l'inaltérabilité du verre à vitres exposé à l'action de l'air. »

Maître de la palette du vrai peintre-verrier, Bontemps résolut de tirer le vitrail de la fausse route où il était engagé, où l'on s'entêtait à le maintenir : il ouvrit à Choisy-le-Roi un atelier de peinture sur verre.

Donnons-lui la parole :

« De divers côtés, on voulut faire des vitraux. La manufacture de

Sèvres fit quelques essais qui ne furent pas très heureux, par l'excellente raison que M. Brongniart, alors directeur, ne pouvait voir dans les anciens vitraux de la Sainte-Chapelle, par exemple, que de l'ornementation barbare, des effets kaléidoscopiques. C'est alors que M. le comte de Noé, qui avait résidé en Angleterre, pensa que si l'on voulait faire renaître l'art de la peinture sur verre, il n'était pas nécessaire de chercher à retrouver les anciens procédés, mais seulement d'aller chercher ces procédés-là où ils étaient exécutés; il engagea M. Jones, peintre sur verre anglais, à se rendre en France et à exécuter des travaux pour le compte de la ville de Paris, administrée alors par M. le comte de Chabrol [1]. C'est ainsi que furent exécutés les vitraux peints de l'église Sainte-Élisabeth, à Paris [2] et l'une des fenêtres de Saint-Étienne-du-Mont [3]. Ces vitraux, aussi bien exécutés dans cette manière, ne pouvaient que confirmer dans cette pensée que les secrets de l'art de la peinture sur verre des anciens étaient perdus; mais il était clair que les moyens

1. Ceci à la fin de 1826. Frappé du faible résultat atteint par Mortelègue et Pâris, le comte de Noé avait commandé des verrières à Collins, marchand de cristaux, à Londres. — Jones était élève de C. Muss, verrier très réputé en Angleterre.

2. Ces vitraux, en carreaux de verres blancs, rectangulaires, de 33 centimètres de large et 50 centimètres de haut, quelquefois plus, *la Foi, l'Espérance, la Charité,* exécutés à Londres, par Oldfied, pour le compte de Collins, à Paris, *Saint Jean-Baptiste, Saint Jean l'Évangéliste, Saint Joseph,* d'après des cartons d'Abel de Pujol, par Jones aidé de Waren White, déposés des baies qu'ils occupaient à Sainte-Élisabeth, sont à présent dans un des magasins de la Ville.

3. *Le Mariage de la Vierge.*

employés par M. Jones dans une autre direction pou-

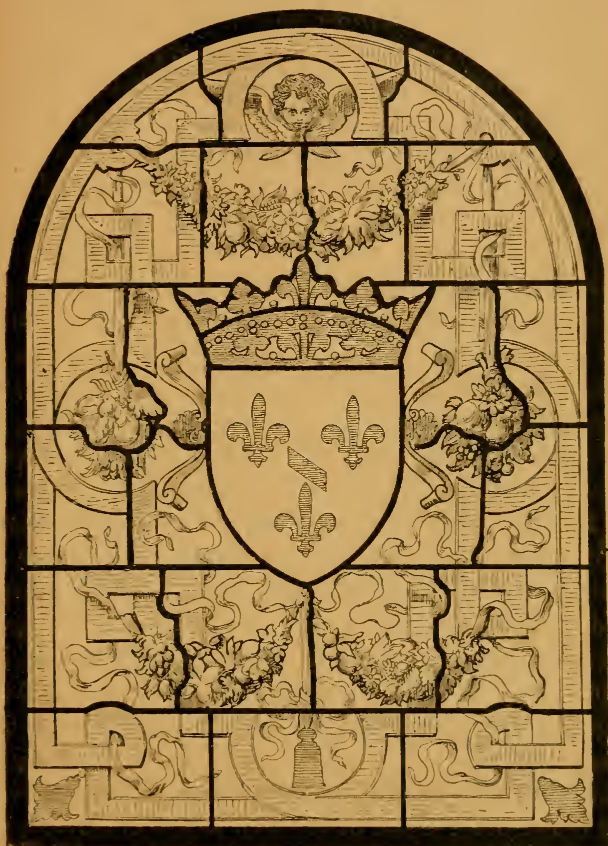


Fig. 119. — ARMOIRIES DES CONDÉ. CARTON DE X...,
LE VITRAIL AU CHATEAU DE CHANTILLY.

vaient être ramenés dans la bonne voie. C'est alors que M. Jones fut attaché à la verrerie de Choisy, dont

j'avais la direction, et où nous formâmes un atelier d'où sont sortis une partie des peintres sur verre, metteurs en plomb, etc., qui se sont ensuite répandus dans les divers ateliers de vitraux qui, très peu de temps après les commencements de l'atelier de Choisy-le-Roi, s'étaient élevés sur plusieurs points de la France[1]. »

A ces renseignements fournis par Bontemps, il convient d'en ajouter quelques autres.

La création de nouveaux ateliers de vitraux ne suivit pas aussi immédiatement qu'on pourrait se l'imaginer, d'après ce qu'on vient de lire, l'installation de Choisy-le-Roi. Jones s'entendit avec Bontemps en 1829. En 1835 et 1836, il n'existait encore que quatre manufactures de vitraux : à Sèvres, à Choisy-le-Roi, au Mans, celle-là montée et dirigée par Lusson, lequel devait, plus tard, restaurer avec succès les verrières de la Sainte-Chapelle, et à Clermont-Ferrand, où Thévenot, verrier et écrivain qui contribua à remettre la peinture sur verre dans la bonne direction, répara, aidé de Steinheil, les vitraux de la cathédrale de Bourges. Bientôt, Maréchal s'établit à Metz. Maréchal était un réformiste. Il fit école; il fut utile. Il avait du talent, mais se préoccupait trop du modelé des figures et des draperies, qu'il poussait loin aux dépens des règles particulières au vitrail, et obligatoires. Sa palette avait de la lourdeur, si son dessin était soigné et correct; ses couleurs ne sont pas assez adhérentes au verre. Praticien séduisant, mais dangereux, il menait la peinture des verrières sur une pente certainement mau-

1. *Peinture sur verre au* XIXe *siècle.*

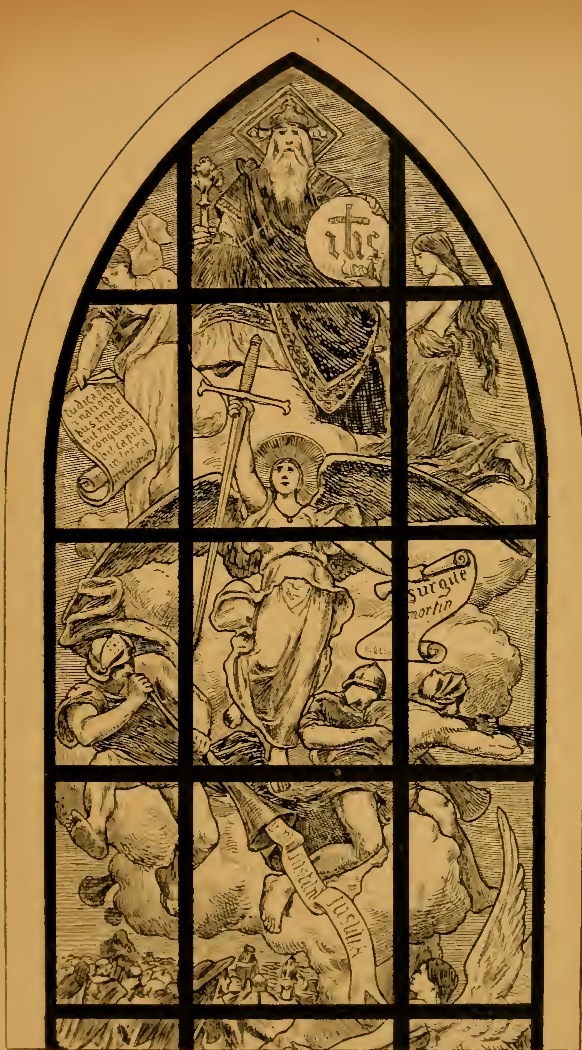


Fig. 120. — LE JUGEMENT DERNIER (FRAGMENT).
CARTON PAR J.-P. LAURENS,
LE VITRAIL AU CHATEAU DE CHAUMONT-SUR-LOIRE.

vaise. Outre ceux déjà mentionnés, la France, en 1849, comptait environ quarante ateliers de vitraux, disséminés à Strasbourg, à Bayeux, à Tonneins, à Troyes, à Bordeaux, à Toulouse, etc.; et cent cinquante en 1863, dont vingt à Paris, tous produisant des verrières plus ou moins estimables. On s'y montrait souvent adroit à réparer, à compléter même, les vieilles verrières. Didron fonda son établissement avec Ledoux, chargé des dessins et cartons, avec Thibaud, verrier de Clermont-Ferrand que recommandaient ses fenêtres de Dijon, de Beaune, de Lyon, de Clermont, de Bordeaux. 1870 trouva l'art des verrières en pleine prospérité. Après l'année funeste, les circonstances auraient pu l'entraver. Il en fut autrement. En France, plus de deux cents ateliers fonctionnent aujourd'hui, quatre-vingts à Paris sur ce nombre.

Au point où elle est parvenue, cette étude semblera arrivée à son terme. N'allant pas au delà, nous arrêtant à l'heure exacte où commencerait l'examen d'œuvres nées d'hier, achevées à peine, nous nous privons, c'est vrai, d'applaudir à de brillantes tentatives; en même temps, nous évitons le pénible ennui de relever maint impair, mainte déconvenue, disons, mainte radicale impuissance. Donc, ni hécatombes, ni fanfares. En face du moment présent, notre rôle est de ne pas sortir de termes généraux, de regarder les choses et de parler d'elles dans leur ensemble.

Cela dit, un fait s'impose : jamais verriers des précédentes époques n'ont été aussi richement pourvus de moyens d'exécution. Ceux de nos jours n'ont plus de difficultés matérielles à vaincre. Les ressources les plus

variées, les plus imprévues, les plus subtiles comme les plus décoratives, toutes connues désormais, pratiques et devenues usuelles, sont à leur portée. Aucune couleur, aucune nuance, n'a résisté aux investigations de la chimie, Brongniart pour une part, pour une plus grande, plus décisive, Dumas[1], Chevreul[2], d'autres savants après ceux-ci, n'ayant laissé, il est permis de l'affirmer, pas une découverte à accomplir en ce sens. Ceci ne peut être contredit. Passons à une facilité d'un autre ordre, non moins importante, assurée aux verriers d'à présent.

La fabrication du verre a atteint une telle précision, ses procédés sont tellement certains et flexibles qu'elle se fait un jeu, aujourd'hui, de l'imitation des anciennes vitres, y compris les inégalités de niveau, d'épaisseur et de coloration, avec des bulles, des stries, des bossuages. avec leur dévitrification, laquelle se manifeste tantôt comme un voile nacré, tantôt en désagrégeant les surfaces jusqu'à altérer leur transparence. La froide pureté

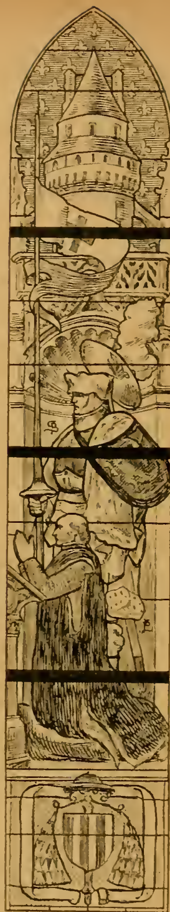


Fig. 121.
LE CARDINAL GEORGES D'AMBOISE.
CARTON PAR J.-P. LAURENS,
VITRAIL AU CHATEAU DE CHAUMONT-SUR-LOIRE.

1. *Traité de chimie appliquée aux arts.*
2. *Mémoire sur les vitraux peints (Encyclopédie Roret.)*

des verres avait été, pour ceux qui s'appliquèrent les premiers à la régénération du vitrail, un obstacle sur lequel leurs efforts et leur intelligence devaient échouer, ce qui arriva effectivement.

En plus de ces imitations d'une réussite courante et sûre, si commodes pour la réparation exacte des anciens vitrages, pour la confection de nouveaux dans les styles du moyen âge ou de la Renaissance, il s'en fabrique, ceux-là d'invention récente, de granulés, de givrés, de réticulés, d'ondés, de craquelés, en cabochons, obtenus par moulages ou autrement; d'autres où sont noyés des filigranes, des paillettes, des matières diverses; d'autres, enfin, qui sont opalins ou laiteux, ou dont la particularité est le dichroïsme; autrement dit, ces derniers ont la propriété curieuse de changer de teinte suivant la quantité de lumière qu'ils reçoivent, même suivant la direction de la lumière qui les traverse et le point d'où on les regarde, vus par réflexion ou par réfraction; si bien qu'ils paraîtront, par exemple, jaunes ou bleus, placés au-dessous de l'œil, ou au-dessus [1]. Dans les verrières d'ornement, aux fenêtres d'édifices religieux et civils, et dans les hôtels privés, — dès que le tapissier remis à son plan spécial et subalterne n'imposera pas ses banales opulences, évinçant l'architecte, — tous les verres desquels on

1. Sur les verres ondés, granulés, etc., et dichromatiques, M. Gaudin, verrier, a fait une conférence pleine d'intérêt, à l'Union syndicale des architectes; le conférencier a mis sous les yeux de l'auditoire quantité d'exemples de cette fabrication par des procédés nouveaux. La conférence de M. Gaudin figure au numéro du 16 février 1891 de l'*Encyclopédie d'architecture*.



Fig. 122. — HENRI II DE BOURBON, SA FEMME ET SES ENFANTS. CARTON PAR EHRMANN, VITRAIL PAR DELON ET LOUBENS. (Église de Montmorency.)

vient de parler, d'une variété singulière, inconnue des ancêtres, seront employés avec un succès certain, en quelque sorte. L'effet en est agréable, doux et vif, très accidenté, brillant, léger. Nous insistons. Les verrières d'appartement surtout, — nous voudrions en voir l'usage se beaucoup répandre, — y puiseront des ressources inattendues et multiples dont un homme de goût réglera aisément la fantaisie. Ceci est de la pure vitrerie, dira-t-on. Pas absolument. La peinture sur verre les utilisera, ces ressources, profitera de tant d'éléments pittoresques et nouveaux, et s'en accommodera comme adjuvants précieux à sa palette illimitée aujourd'hui.

Nous venons de laisser entendre que parmi les vitraux exécutés depuis la renaissance du décor translucide, plus d'un n'est digne d'aucune estime. Cette restriction un peu violente, équitable cependant, demande qu'on l'explique.

Que des verrières des autres époques soient d'une médiocrité flagrante à côté de superbes du même temps, ce n'est douteux pour personne, parce que cela vous frappe, quand on les étudie, comme au XIIIe, au XIVe siècles au XVe et au XVIe, leur qualité varia non seulement de région à région, aussi dans la même cité, dans la même église.

A Chartres, au Mans, à Bourges, partout où elles sont en nombre, on les voit de valeur inégale. A la Sainte-Chapelle de Paris, plusieurs accusent de la négligence. On fait son choix à Écouen, à Montmorency, à Rouen, à Troyes. Quelqu'un a prétendu les vitraux de Montfort-l'Amaury « d'un artiste pay-

san[1] », juste appréciation des uns, très injuste des autres, deux ou trois, au moins, ayant certainement de la beauté. On remplirait des pages de ces contrastes.



Fig. 123. — GARGANTUA ÉTUDIE L'ARBORICULTURE (D'UNE SUITE SUR L'ENFANCE DE GARGANTUA). CARTON PAR L.-O. MERSON.

C'est que, d'abord, les exécutants, faiseurs de cartons et metteurs sur verre, n'étaient pas tous munis d'éducation préparatoire. Ceux-ci étaient habiles, ceux-là

1. Didron, *Annales archéologiques*, t. XXIII.

maladroits, incapables. Il y en avait de savants qui pensaient à bien faire ; d'autres, ayant peu ou mal appris, ne devaient réussir à rien. Ensuite, souvent paroisses et donateurs commandaient au hasard, sans plan décoratif, surtout n'étaient pas toujours en mesure de mettre le prix à des ouvrages supérieurs. Peu importait la qualité alors, pourvu que la place fût occupée. La dépense étant moindre, le résultat suivait à proportion, généralement. Et on alla vite, parfois, bien trop vite, dût-on compromettre, dans cette précipitation inconsidérée, le résultat final. Ce fut le cas de certaines verrières de la Sainte-Chapelle, il faut le supposer, car l'argent ne faisait point défaut, ni les hommes instruits de leur métier ne manquaient non plus.

Au temps où nous sommes, on voit les mêmes causes déterminer les mêmes effets : les cartons ne sont pas toujours confiés à des artistes d'assez de mérite, et des peintres ignares les utilisent comme ils peuvent, ce qui est tout dire. Un mauvais pinceau tirant fatalement du meilleur carton un méchant vitrail, — pas de carton, si bien entendu soit-il, qui résiste à un traducteur sans capacité, — on comprend ce qui peut sortir d'une association disposant, comme savoir, d'un nul capital. Aussi, un peintre préparé par de fortes études, et instruit en sa partie, est-il indispensable à la réussite d'un vitrail.

Nous avons eu les doléances d'un vénérable prêtre, dignitaire ecclésiastique, grand amateur de verrières, et connaisseur, qu'affligeait l'obligation de mettre parfois aux fenêtres de son église des vitraux de valeur infime. Cela qui n'avait pas coûté gros, il est vrai, déconsidérait

le temple. Le moyen de repousser l'offrande de fidèles zélés pour leur paroisse et économes à la fois? Le prêtre, notre interlocuteur, homme d'expérience et de droite raison, reconnaissait ingénument les dangers des dons pieux et leur résistait, disait-il, dans la mesure du possible. Combien d'autres, ailleurs, les provoquent à l'envi, et s'en applaudissent, insoucieux du résultat, ignorant tout des exigences décoratives! L'œuvre du verrier est objet de luxe, de grand luxe, comme celle du sculpteur ou du peintre. C'est dire qu'elle n'est pas de nécessité rigoureuse. Mais on peut goûter les joies qu'on s'en promet si l'on a l'intelligence et la sagesse de mesurer son ambition à ses ressources. Car mieux vaut une fenêtre modestement ornée, avec un sentiment juste et délicat de l'art, que vitrée d'une audacieuse enluminure de pacotille.



Fig. 124.
LA DANSE DES FIANÇAILLES (FRAGMENT.)
CARTON PAR L.-O. MERSON.
LE VITRAIL PAR OUDINOT.

Toutefois, la condition première, essentielle, le facteur inéluctable d'une bonne verrière, c'est un bon carton. Le style du carton et son ensemble dépendent de la place que la verrière occupera, « selon qu'elle est destinée à un édifice religieux ou civil ; à une grande église, à une petite, ou à une simple chapelle; selon que cette église est déjà garnie de nombreux vitraux, ou qu'elle n'en a pas encore; selon que la verrière à exécuter doit orner isolément un point de l'édifice, ou faire partie d'une série complète », — afin d'emprunter à un petit livre plusieurs des réflexions sensées dont il est rempli [1]. Ces convenances de lieu satisfaites, par l'agencement et l'ajustement des figures, par la disposition des fonds d'architecture ou de paysage, par le choix et l'emploi des accessoires, le carton doit offrir au coloris un riche programme, tout en mettant personnes et choses chacune à sa place, tout en rendant facile la lecture du sujet. Il doit donner, en outre, un tracé intelligent et justifié de la mise en plomb, point très important. Devons-nous ajouter que la correction du dessin est de toute nécessité? Il ne faut pas entendre par dessin correct seulement l'exactitude du contour extérieur. Ce serait un tort de le circonscrire de la sorte. Il a plus d'exigences, celles-ci, par exemple : l'équilibre des mouvements sans lequel il n'y a pas de geste nettement expressif, le rapport des proportions sans quoi le caractère, la beauté pondérée d'une attitude sont impossibles. Le dessin comprend encore le

1. F. de Lasteyrie, *Quelques mots sur la théorie de la peinture sur verre.*

modelé. Polir n'est pas modeler. Le muscle, le pli d'étoffe qui soulèvent un contour se prolongent au de-



Fig. 125. — LES AIGLES. CARTON DE BESNARD.
(Musée des arts décoratifs.)

dans chacun suivant ses lois d'attaches et d'enveloppements qu'il importe d'accuser; ils se poursuivent aussi au dehors, sur la face qu'on ne voit pas, et le modelé fera sentir leur direction à partir du moment où ils

cessent d'être visibles. Il y a donc là des apparences de relief, de creux, et des méplats, accents de la réalité et de la vie, qu'il ne faut ni oublier, ni enfreindre. Le metteur sur verre ne les aperçoit pas toujours. Souvent il applique tout son zèle à la propreté sans tache de son exécution, le souci de ses scrupules à égaliser, à parfaire à petits coups du putois ou blaireau, le passage des nuances, des valeurs de l'une à l'autre, quitte à contredire la justesse de ce passage; trop volontiers il donne pour modelé les mollesses et les énervements d'un fondu monotone. L'éducation ne l'a pas assez préparé à rendre l'exacte expression de son modèle, à surmonter ses difficultés diverses.

De ce qui précède, on ne doit pourtant pas tirer une conclusion défavorable à la généralité des peintres sur verre actuels. On aurait tort. On en connaît d'un savoir mûr et sûr, auxquels se peuvent confier, sans incertitude, les plus importants travaux. De même, de nos « cartonniers », qu'il en soit qui demeurent au-dessous de leur tâche, c'est certain; mais plus d'un, tout à fait digne de la sienne, l'entreprend, la poursuit, l'achève de façon à décider les suffrages difficiles. Nous donnons la gravure de cartons récents qui diffèrent par le style, le goût, la destination (Fig. 111, 113 et suivantes). Ils sont fort remarquables; encore eût-il été facile d'en introduire ici un plus grand nombre. Victorieusement, ils manifestent ce qu'on peut attendre de vrais artistes, armés, nourris d'études, épris des belles traditions, même indépendants. Quels services de tels collaborateurs, quand on fait appel à leur talent, à leur imagination, savent rendre à la verrière contempo-

raine! Eux, les auteurs de ces cartons, ont l'érudition indispensable, la pleine et haute compréhension des sujets, la clarté de l'énoncé, la force ou la grâce de la formule, le charme, l'esprit, la nouveauté; ils ont l'idée et l'enveloppe de leur idée, la pensée qui découvre et l'instrument qui réalise, et, on doit s'empresser d'ajouter, ceux qui ont transporté leurs œuvres sur verre l'ont fait ordinairement avec une maîtrise de travail, avec un éclat, un charme de coloration capables de soutenir les plus écrasantes comparaisons.

Nous n'avons pas tout dit. Pour être complet, on devrait poursuivre encore. Nul, mieux que nous, ne sait de quels développements il eût fallu augmenter ce travail. Enfermé dans les étroites limites d'un cercle imposé et consenti, nous avons dû être brefs et beaucoup élaguer. Cependant la conscience nous reste de n'avoir omis ou négligé rien de positivement essentiel, de caractéristique. Ce qu'on avait à mettre en relief, ce sont les commencements, les progrès, l'apogée, le déclin, le sommeil et le renouveau du vitrail. Ce programme, assez large après tout, nous croyons l'avoir à peu près rempli.

En définitive, après une profonde décadence suivie d'une éclipse totale; après de persévérantes et courageuses tentatives, répondant à l'effort des érudits, des savants et des peintres, le grand art du vitrail n'a-t-il pas recouvré la supériorité de ses merveilleuses périodes? La question ne peut être de bonne foi contredite, ne donne lieu à aucune réticence loyale.

Certes, il s'en faut que ses manifestations actuelles soient souvent de premier rang. Il en est de médiocres;

il en est d'une faiblesse invraisemblable, inégalités, on l'a dit, communes à tous les siècles. D'autres atteignent la perfection, comparables à les bien regarder, et sans rien dire de trop, aux plus belles des riches époques. Les curieux de l'avenir les reconnaîtront à leur vision particulière du style et de la vérité, à d'ingénieuses recherches, à d'heureuses trouvailles, à leur originalité, malgré, pour quelques-unes, des analogies voulues de caractère et de manière avec les exemples d'un autre âge. Ils sauront, en même temps, démêler nos progrès matériels, la souplesse de nos moyens techniques et les prestiges qui sont nos conquêtes.

Nous avons reçu du passé des œuvres qu'on admire. Cela ne se discute pas. Le présent en laissera d'une éloquence aussi persuasive, en tout cas d'un art non moins sincère, également souverain. Alors, si, avec toute raison, des verrières d'autrefois, dont chacun pénètre et proclame les beautés, sont élevées jusqu'aux nues, pourquoi certaines d'aujourd'hui ne deviendraient-elles pas légitimement célèbres à leur tour ?

APPENDICE

Au début de ce livre, il a été dit que la technique de l'art de peindre sur verre n'y serait point démontrée. Il semble, cependant, au moment de le clore, que des indications brèves, mais précises, ne paraîtront pas superflues, réunies à part en un court appendice. Sans envisager les difficultés ni les surprises de la fabrication, — l'étude et l'expérience apprennent à vaincre les unes, à tirer parti des autres, — cet appendice, d'une façon très générale, mettra ceux que la question intéresse au fait de la marche suivie dans l'exécution du vitrail. C'est la marche courante. Elle remonte aux premiers verriers. Les plus habiles n'en connaissent pas d'autres, sauf que dans la pratique plusieurs en modifient à leur usage quelques détails de plus ou moins d'importance.

Cela posé, à quoi s'applique d'abord le verrier auquel est confiée la mise sur verre d'un carton quelconque? Il en fait sur papier mince mais résistant un *calque* auquel il donne sa scrupuleuse attention, parce que sur ce calque il va tracer, suivant le contour et la couleur indiqués au modèle, la coupe exacte de tous les verres.

Naturellement, le carton a été agencé de manière à faciliter cette première opération. Ainsi, l'auteur aura évité les formes trop aiguës, à cause des inconvénients de leur taille dans le verre, offrant trop de chances de brisures. Il se sera inquiété aussi des barres horizontales et perpendiculaires en fer, dont aucune verrière n'est affranchie, et des meneaux lorsque la baie a plusieurs lancettes; en d'autres termes, pas une partie de sa composition, comme une attitude caractéristique, un visage, un geste, un accessoire significatif, ne sera gâtée par la rencontre de ces traverses opaques, inévitables. D'autre part, si le carton est un dessin, — et c'est le cas le plus fréquent aujourd'hui, — non une aquarelle ou une peinture à l'huile, l'artiste aura fourni à son verrier une esquisse où la couleur des draperies, des nus, des objets, etc., sera marquée, pour que le verrier puisse assortir en conséquence les verres colorés dont il dispose.

Du reste, si leur réseau est entendu avec intelligence, les plombs sont un précieux auxiliaire décoratif. Ils appuient le dessin, donnent de l'énergie au modelé, affirment les tons, et leur fréquence ne choque jamais le regard. Plus ils sertiront de morceaux, plus les couleurs seront exaltées, plus, surtout, la verrière gagnera de garanties de durée matérielle. A telles enseignes que si une pièce devait mesurer une surface trop haute et trop large, la prudence commande qu'on la divise : elle gardera son unité malgré les plombs qui en assujettiront les parties.

Donc, le calque est fait, la coupe des verres déterminée. Alors, on décalque le tout sur un papier

épais. On découpe ensuite ce décalque pièce à pièce. Chacune de celles-ci devient le *calibre* ou *patron* que le diamant devra contourner sur la feuille de verre, en tenant compte du plomb d'assemblage. — On sait que le plomb est un double ruban, souple, d'une largeur moyenne de 7 millimètres, dont les faces intérieures sont unies par une petite bande longitudinale et centrale appelée *cœur*, sur laquelle vient s'appuyer le verre. Le *cœur* a 2 millimètres d'épaisseur, environ. C'est de cette épaisseur qu'il importe de s'inquiéter quand on couple le verre. L'espace compris entre le *cœur* et les bords du ruban, c'est *la chambre*. Les bords flexibles qui s'aplatissent sur le verre et qu'on soudera plus tard, ce sont *les ailes*.

On peut aussi couper les verres *à main levée*, c'est-à-dire sans patrons, en faisant le premier calque avec une forte plume. Le diamant suivra ce large trait, donnant exactement l'épaisseur du cœur du plomb.

Le morceau de verre détaché on en *gruge*, s'il le faut, les bords en vue de les égaliser ou pour une plus grande exactitude de la forme, avec une *pince*, ou un outil appelé *égrisoir*.

On ne doit pas omettre ceci : les verres sont coupés dans des feuilles tantôt colorées dans la masse, tantôt plaquées ou doublées, choisies inégalement dressées, c'est-à-dire par endroits plus épaisses ou plus minces. Les anciens verriers ne manquaient jamais de faire entrer utilement ces inégalités dans leur travail; ceux d'à présent les utilisent aussi, réservant comme leurs ancêtres les portions épaisses du verre pour les ombres, les autres pour les lumières, ce qui donne

déjà un commencement de modelé. Suivant son goût et le degré d'expérience acquise, notre verrier se ménage dans le choix des verres à employer, en outre des verres doublés qui assurent la ressource des enlevages, l'occasion des verres ondés, réticulés, opalins, etc., qui jettent tant d'accent dans les vibrations du décor.

Les verres coupés, on les assemble dans une mise en plomb provisoire. Par la mise en plomb, maintenant les pièces de verre juxtaposées les unes aux autres, on forme des panneaux réguliers de 60 à 80 centimètres de côté, lesquels panneaux constitueront la totalité de la verrière qui en comprend plusieurs, ordinairement. Ainsi ajusté, le panneau est couché sur le carton et l'on calque celui-ci sur le verre à l'aide d'un pinceau effilé trempé dans la *grisaille*, couleur d'un ton brun broyée à l'essence ou au vinaigre.

Indépendamment de la *pince*, de l'*égrisoir* notés ci-dessus, du *pinceau à tracer* dont on vient de parler, l'outillage du peintre-verrier se compose des objets suivants : le *pinceau à peindre*, pareil à ceux des aquarellistes ; — la *brosse à poils de porc*, comme celles des peintres à l'huile ; — le *putois*, coupé carrément au bout, de manière à offrir une surface plane perpendiculaire à la longueur ; — la *brosse dure ;* — le *blaireau*, plat, large et long ; — la *queue de morue*, assez semblable au blaireau ; — l'*ébouriffoir ;* — les *hampes de pinceau ;* — la *plume d'oie* ou *de fer ;* — des *aiguilles*, même, en prévision d'enlevages délicats. Enfin le *chevalet*. Il est d'une structure spéciale. Son principal organe est un châssis vitré sur lequel le verrier ajuste le panneau qu'il place entre la lumière directe

et lui, d'où la facilité de juger son travail à tous le degrés d'avancement, au fur et à mesure qu'il le poursuit, qu'il l'achève.

Le panneau sur le chevalet, le peintre commence par l'*étendage*, sur toute la surface, d'un ton monochrome de grisaille, de valeur légère, cela avec le blaireau ou la queue de morue; les sillons laissés par ces outils sont ensuite atténués, fondus avec le putois manié à petits coups, heurtant le verre, non le traînant comme on fait avec les autres pinceaux. La queue de morue, le blaireau étalent la couleur, le putois l'égalise. Ce mince à-plat séché, le peintre l'attaque dans les parties qui doivent, d'après le carton, être éclaircies, le caressant à peine avec la brosse dure si le modelé veut de la douceur, l'entamant, si le cas l'exige, avec la hampe du pinceau, ou par grattages, pour arriver peu à peu, ou d'un seul coup, au nu du verre. Dans cette première partie de l'exécution proprement dite s'annoncent son goût et son savoir.

Et il continue à faire œuvre d'artiste. En effet, ce qui reste de l'étendage, ce qui n'a été ni adouci ni enlevé, donne une demi-teinte intermédiaire, suffisante ici, là bien trop pâle. Il s'agit de la renforcer aux endroits nécessaires, de l'amener brusquement ou graduellement jusqu'à l'ombre parfaite. C'est à quoi on arrive avec le pinceau plein de grisaille d'un ton plus monté que celle de l'étendage, en travaillant cette fois par hachures régulières reliées ensuite au putois ou au blaireau. Il ne faut pourtant pas abuser du blaireau ni du putois. Ce sont des agents recommandables sans doute; mais trop souvent on a le tort d'en généraliser

l'emploi, d'en faire tout dépendre, car, au lieu d'être expressive et originale, l'exécution s'énerve alors dans une égalité froide et monotone. — Enfin, le peintre donne les dernières vigueurs, les derniers accents. Il a soin, dans cette autre application de couleur, d'aborder seulement les parties sèches, autrement l'ouvrage précédemment accompli risquerait d'être altéré.

Cependant, il est des exécutants qui ne s'attardent guère à cette précaution. Ceux-là travaillent dans la grisaille humide, ajoutent de la pâte aux endroits convenus, en retranchent en d'autres, modèlent, en définitive, librement, avec justesse et réussite, par un procédé tout à fait opposé au précédent. Mais ce sont praticiens habiles, très experts et hardis. Leur façon de s'y prendre n'est pas à la portée du plus grand nombre.

Le rôle du peintre n'est pas fini encore. Il y a à s'occuper à présent du revers de la vitre, de l'autre côté du panneau. On y étendra, en teintes plates, le ton de chair, de grandes parties d'ombre, une légère couche d'émail blanc, pour dépolir la surface lisse (plus d'un verrier n'utilise pas le dépolissage, jugeant qu'il défraîchit la couleur, ou ne s'en sert que partiellement); on placera d'autres émaux, s'il y a lieu, et le jaune d'argent dont l'emploi fréquent s'impose dans les ornements, dans les détails d'architecture, etc. Le jaune d'argent peut servir aussi à modifier, à compléter des colorations.

Voici maintenant le panneau arrivé à une épreuve suprême, la *cuisson*. Elle a de curieux mystères, explicables après coup; elle est fertile en surprises. Toute-

fois, les praticiens expérimentés et de sang-froid ne s'en laissent point intimider.

Or, avant de les mettre dans le moufle, où ils subiront une température telle que la grisaille et les couleurs d'application dont on les a revêtus devant et derrière, en se fondant, s'incorporeront en eux, les verres ont été dégagés de leur mise en plomb provisoire. Mais comme ils ne sauraient être superposés en contact immédiat, on les range morceau à morceau, proche à proche, et sans qu'ils se touchent, sur une plaque en terre réfractaire, ou en fonte de fer, au préalable bien saupoudrée de plâtre ; sur cette première rangée de verres, recouverte à son tour d'une nouvelle couche de plâtre égalisée avec soin, est placée une deuxième, une troisième, et davantage, et la plaque suffisamment chargée on passe, en procédant dans le même ordre, avec la même attention méthodique, au chargement d'une autre plaque, de plusieurs autres, d'autant que le moufle en doit contenir. Ensuite, on ferme le moufle hermétiquement, lutant sa porte au moyen d'argile réfractaire, la murant de briques, devant. On chauffe au bois, ou au charbon, de préférence au bois. La température qu'il faut atteindre, non dépasser, est celle du *rouge cerise,* qu'on surveille par un *regard* ménagé dans une paroi du moufle, qui permet d'inspecter l'intérieur, de savoir s'il importe d'activer la flamme ou bien de la ralentir.

La cuisson opérée, le moufle refroidi, — le refroidissement exige quinze heures, quelquefois plus, — le verrier sait à quoi s'en tenir sur son travail. Toutes les couleurs n'ont peut-être pas tenu également

au feu, ne se sont pas développées au même degré. Plusieurs sont *tombées* au-dessous de la valeur utile. Plusieurs donnent des teintes qu'on n'avait pas prévues; quelques-unes se sont totalement évanouies, sans parler des autres mécomptes qui ont pu survenir, par exemple le *grippage*, sorte de tressaillement particulier à la couleur. Bref, pour mettre un vitrail à son point définitif, fréquemment, après le premier feu, peu d'efforts suffisent : un ton à soutenir, un modelé à reprendre, quelques repiquages par-ci par-là. En revanche, que de pièces à recommencer, parfois !

A ce qui précède, si l'on avait ajouté les détails infinis, tant de choses observées, tant d'analyses, de dosages que le sujet comporte, si l'on avait indiqué les procédés divers de nos praticiens les meilleurs, c'est tout un manuel qu'on eût entrepris. Notre projet a eu moins d'ambition. Nous avons, simplement, voulu donner une idée approximative de la fabrication du vitrail. Mais au cas où le lecteur aimerait à explorer à fond une question aussi complexe, dans laquelle le hasard joue un rôle, qui autorise bien des artifices et réclame beaucoup de réflexions, nous l'avons dit déjà, il ne manque pas d'ouvrages spéciaux capables d'éclairer sa curiosité, de le guider en ses tentatives.

A tout considérer, qui sait? quelques heures attentives dans l'atelier d'un professionnel habile enseigneront, peut-être, mieux et plus sûrement le nécessaire que n'importe quel volume didactique.

TABLE



7132. — MAY & MOTTEROZ, Lib.-Imp. réunies
7, rue Saint-Benoît, Paris



BIBLIOTHÈQUE

DE

L'ENSEIGNEMENT

DES

BEAUX-ARTS